

i1000(o)cchi

Festival internazionale del cinema e delle arti

in copertina
Kim Novak in una foto di scena di *The Legend of Lylab Clare* (Quando muore una stella) di Robert Aldrich.

Associazione culturale
Anno uno

Presidente
Paolo Bertagni

Vicepresidente, coordinamento
Mila Lazić

Direttore
Sergio Grmek Germani

Consiglieri
Roberto Cocchi
Chiara Lamonaarca
Olaf Möller

I mille occhi
Festival internazionale del cinema e delle arti
X:Vertigo
Trieste, 16→24 settembre 2011
proiezioni al Teatro Miela
incontri antemeridiani ed esposizione di decennale X:1000 in Stazione Rogers

realizzato da
Associazione Anno uno

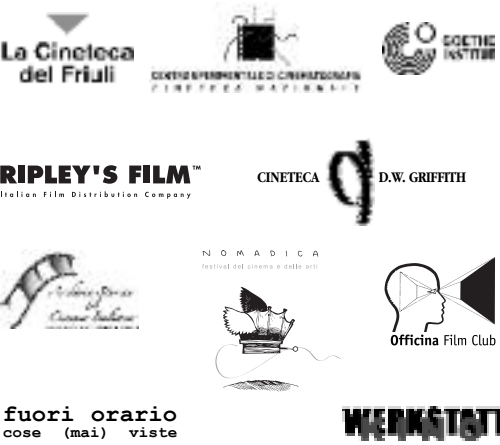
con il contributo di



Premio Anno uno realizzato con il contributo di



main partners
Cineteca del Friuli; FIAF – Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia, Gemona
Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma
Goethe-Institut Triest



project partners
Ripley's Film, Roma
L'Officina Filmclub, Roma
Cineteca D.W. Griffith, Genova
Werkstattkino, München
Nomadica – Festival del cinema e delle arti
La furia umana. Trimestrale multilingue online di storia e teoria del cinema, filosofia, vampate, fantasticherie
Fuori orario, Roma
Archivio Storico del Cinema Italiano, Roma
JMN&DY Product Placement, Lecco-Milano-Roma

con collaborazione di
Cineteca del Comune di Bologna
Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea
Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, Torino
Fondazione Ansaldo, Torino
Deutsche Kinemathek, Berlin
Tanztheater Wuppertal Pina Bausch
StoehrMedien, Kiel
Film Flamme, Marseille
Slovenska kinoteka, Ljubljana
Arhiv Republike Slovenije – Slovenski filmski arhiv, Ljubljana
Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Ljubljana
Radiotelevizija Slovenije, Ljubljana
Armedia, Ljubljana
Cinemaniac, Pula
MMC LUKA, Pula
Pula Film Festival, Pula
Jugoslovenska kinoteka, Beograd
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad
Zadužbina Ive Andrića, Beograd
BHRT, Sarajevo
Comunicarte Edizioni, Trieste
Stazione Rogers, Trieste
Bonaventura - Teatro Miela, Trieste
SSLMIT (sezione di tedesco), Università di Trieste



ideazione, ricerche e messa in scena
Sergio Grmek Germani

con la collaborazione artistica di
Fulvio Baglivi, Chiara Barbo, Cristina D'Osualdo, Beatrice Fiorentino, Livio Jacob, Enrico Lancia, Mila Lazić, Dario Marchiori, Olaf Möller, Domenico Monetti, Jackie Raynal, Federico Rossin, Roberto Turigliatto

coordinamento e budget
Margherita Peverè
con la supervisione e consulenza di
Paolo Bertagni, Mila Lazić, Tania Piccoli
promozione
Ivan Bormann
ufficio stampa
Cristina Borsatti
con la collaborazione di
Tanja Zorzut
consulenza comunicazione web
Silvia Tarquini
sito internet
Zenmultimedia

ospitalità
Mara Guerrini
movimentazione
Pietro Crosilla
accoglienza e collaborazione operativa
Gabriele Bernabei, Line Bekono, Enniomaria Polito
allestimento esposizione X:1000 e Teatro Miela
Chiara Lamonaarca
con la collaborazione di
Neva Gasparo, Mila Lazić, Margherita Peverè

catalogo a cura di
Simone Starace, Sara Leggi
con contributi di
Branka Benčić, Sergio Grmek Germani, Mila Lazić, Dario Marchiori, Olaf Möller
grafica e impaginazione
Cristina Vendramin
stampa
Poligrafiche San Marco, Cormons
traduzioni
Mariana Campagnolo, Giulia Deana, Martina della Porta, Mila Lazić, Marta Penso, Margherita Peverè, Giulia Rigo, Simone Starace, Tanja Sternad, Maristella Tubia

proiezioni e revisione copie
Paolo Venier

sottotitoli
Edward Catalini, Claudia Teresa Pezzutti

premio anno uno realizzato da
Stefano Coluccio, Canestrelli - Venice Mirrors

selezioni di vini alla serata inaugurale e omaggi agli ospiti offerti da
Puiatti - Tenimenti Angelini

media partners
Radio Fragola, Radioincorso, Fucinemute

si ringraziano per la loro collaborazione
Informatica center, Libreria In der Tat, Libreria Minerva, Libreria Lovat, Mondolibri – Il libraio di Cavana, Caffè Verdi



Si ringraziano

tutti i cineasti e i produttori dei film in programma,
tutti gli autori e gli editori dei testi pubblicati,
tutti i partecipanti agli incontri,

gli enti sostenitori
REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA
PROVINCIA DI TRIESTE
COMUNE DI TRIESTE

la sede delle proiezioni
TEATRO MIELA – COOPERATIVA BONAWENTURA

la sala espositiva e luogo degli incontri antemeridiani
STAZIONE ROGERS

main partners
CINETECA DEL FRIULI – ARCHIVIO CINEMA DEL FRIULI
VENEZIA GIULIA
direttore Livio Jacob
servizio film Elena Beltrami, Alessandro De Zanzi ringraziano per la collaborazione Piera Patat, Giuliana Puppini, Ilaria Cozzutti, Ivan Marin, Marco Bosco, Federica Dini

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA – CINETECA NAZIONALE
direttore generale Marcello Foti
conservatore Enrico Magrelli
diffusione culturale e programmazione Laura Argento
si ringraziano per la collaborazione Juan Del Valle, Domenico Monetti, Luca Pallanch, Annamaria Licciardello, Fulvio Baglivi, Silvia Tarquini, Franca Farina, Roberto Taruffi
GOETHE-INSTITUT TRIEST
direzione Alexandra Hagemann

project partners e collaboratori
Angelo S. Draicchio, Cristina D'Osualdo di Ripley's Film
Alba Gandolfo di Cineteca Griffith
Bernd Brehmer, Wolfgang Bihlmeir di Werkstattkino
Giuseppe Spina di Nomadica
Toni D'Angela di La furia umana
enrico ghezzi, Donatello Fumarola, Lorenzo Esposito, Fulvio Baglivi, Roberto Turigliatto di Fuori orario
Graziano Marraffa di Archivio Storico del Cinema Italiano
Martin Koerber, Anke Hahn, Dirk Förstner di Deutsche Kinemathek
Lojze Tršan, Marta Rau di Arhiv Republike Slovenije
Bojan Boštjančič, Aleksander Lavrenčič, Tanja Prinčič, Jani Virk di TV Slovenija
Ivan Nedoh, Marjan Rozman, Metka Dariš, Jurij Meden, Staš Ravter, Darko e Bojana Štrukelj di Slovenska kinoteka
Peter Sotošek Štular, Andrej Šprah, Miha Hočevar, Ciril Oberstar Zoran Pistotnik di Svet Slovenske kinoteke
Robert Nagy, Gabor Pintar, Judith Szep, Tibor Tsige di Magyar Film Laboratorium
Sead Bajrić di BHRT
Paola Olivetti di Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza

Sergio Toffetti, Elena Testa di Archivio Nazionale Cinema d'Impresa

si ringraziano inoltre
Gabriele Albanesi, Adriano Aprà, Giovanni Barbo, Maurizio Luigi Cabona, Dubravka Cherubini, Piero Colussi, Gerardo Corti, Biljana Đorđević Mironja, Žaneta Đukić Perišić, Saša Erdeljanović, Diana e John Fregonese, Maddalena Giuffrida, Giorgio Grava, Massimo Greco, Daniela Kermeci, Lea Sophie Lazić Reuschel, Francesca Locci, Alessandro Malcangi, Giacomo Marsi, John Oliver, Francesco Perini, Rosella Pisciotta, Azzurra Proietti, Carmen Prokopiek, Maurizio Radacich, Saša Radojević, Otto Reuschel, Massimiliano Schiozzi, Gianni Torrenti, Luisa Tortolina, Lara Ušić, Baldo Vallero, Giovanni Valmastri
e in particolare Debora Viviani

e
NH Hoteles - Jolly
Hotel Continentale
Hotel Savoia
Hotel Filoxenia
Bed&Breakfast Svevo e Joyce
Affittacamere all'Acquedotto
Ostello Tergeste
Buffet da Roby
Buffet Rudy
Ristorante Filoxenia
Pizzeria Ristorante Al Barattolo
Ristorante Antico Panada
Caffè Vittorio Veneto



Nel ricco panorama delle iniziative cinematografiche che si svolgono in Friuli Venezia Giulia, I mille occhi - Festival internazionale del cinema e delle arti di Trieste si distingue per la sua caratteristica interdisciplinare: gli eventi cinematografici, infatti, sono accompagnati e integrati da incontri con rappresentanti del mondo delle scienze, delle arti, della letteratura e delle discipline più diversificate. Oltre a ciò, esso prevede l'assegnazione del Premio Anno uno (realizzato con il contributo della Provincia di Trieste) a un cineasta del nostro tempo che, pur nella sua originalità, abbia in Rossellini un punto di riferimento.

Ecco allora che il festival unisce lo sguardo sul nuovo nel cinema con l'attenzione che si deve a chi è nella storia del cinema e che ha contribuito a render quella storia sempre più ricca e affascinante.

Ed ancora il tema, *Vertigo*, mi induce a pensare a una profusione di visioni che sfida la vertigine: è quanto cade nell'occhio, ovvero nei mille occhi di un pubblico curioso di scoprire sguardi nuovi sul cinema.

Infine, mi fa piacere che questo festival sappia dialogare e collaborare con altre realtà, in particolare con La Cineteca del Friuli, depositaria della conservazione di quanto di cinematografico esiste nel Friuli Venezia Giulia: oggi la rete e la sinergia sono indispensabili fra tutti coloro che intendono operare nella cultura con mezzi sempre più sacrificati, ma con tanta volontà di crescere e di migliorare grazie a progettualità e professionalità.

Auguro ogni successo a I mille occhi, buon lavoro agli organizzatori ed un piacevole divertimento al pubblico che seguirà le tante proposte.

Elio De Anna

Assessore alla Cultura

Regione autonoma Friuli Venezia Giulia

Vertigo si intitola la decima edizione de I mille occhi ed è realmente da *vertigine* il cartellone proposto quest'anno al pubblico, per varietà e qualità di film e pellicole di respiro europeo e non solo. Difficile entrare nel dettaglio della programmazione che spazia dall'Italia alla Germania, la Slovenia, la Croazia e si avvale della competenza degli organizzatori e della collaborazione di cinefili appassionati. Ancora una volta l'ideatore del festival, Sergio Germani, raccogliendo spunti e idee dall'immenso panorama cinematografico internazionale, è riuscito a costruire un'offerta ricca di opere e autori di assoluto rilievo, di film rari o ritrovati, di proiezioni dai linguaggi non stereotipati, di veri e propri eventi unici. C'è un ideale filo conduttore che lega gli appuntamenti della rassegna ed è l'amore, la passione per l'arte cinematografica. Per una settimana il Teatro Miela per le proiezioni e la Stazione Rogers per le iniziative collaterali diventeranno punto di riferimento per tutti coloro che sono innamorati del grande schermo e intendono godere di un programma raffinato e prestigioso nel pur ricco panorama nazionale e internazionale.

Trieste – come osservano gli organizzatori – sarà meta di artisti e appassionati, facendo da festivo sfondo, come nei set, alle proiezioni e agli incontri con l'autore e contribuendo a consolidare l'immagine di una tra le città più dinamiche e vive in questo settore. Con il progetto Casa del Cinema, l'amministrazione provinciale sostiene e valorizza questa naturale vocazione del territorio, puntando a concentrare in un'unica sede permanente l'organizzazione dei servizi e delle attività del comparto, nella convinzione che il cinema sia una ricchezza per la provincia, una peculiarità che con fermenti e nuovi stimoli fornisce un prezioso contributo all'attività culturale della nostra comunità.

Maria Teresa Bassa Poropat

Presidente e Assessore alla Cultura

Provincia di Trieste

Esprimo il mio più vivo apprezzamento al festival I mille occhi che quest'anno festeggia il decimo anniversario. Un festival che si caratterizza per l'interdisciplinarietà, non a caso nel sottotitolo si legge "Festival internazionale del cinema e delle arti", e per il gusto della riscoperta.

Questa manifestazione, ideata a diretta da Sergio Grmek Germani con il quale mi complimento, ha la sua cifra proprio nel riportare alla luce film rari, copie di pellicole perdute e di proporli ai cineasti, agli appassionati e al grande pubblico.

Il titolo di quest'anno è particolarmente suggestivo "Vertigo". Un rimando chiaro al capolavoro di Alfred Hitchcock, conosciuto da noi come *La donna che visse due volte*, ma è anche un invito, io credo, a lasciarsi cogliere dalla vertigine davanti ai film che saranno proposti quest'anno.

I mille occhi è un'iniziativa che si inserisce nella ricca offerta festivaliera che la nostra città propone, e che conferma quella tradizione di amore per il cinema che caratterizza la cultura triestina, una città che ebbe le sue prime sale cinematografiche pochi mesi dopo Parigi, dove la settimana arte nacque, e che ha dato al cinema attori, registi, sceneggiatori e oggi si offre anche come set cinematografico, molto apprezzato.

Buon compleanno dunque a I mille occhi e fervidi auguri a Sergio Grmek Germani.

Andrea Mariani
Assessore alla Cultura
Comune di Trieste

Brama di vivere (Lust for Life)

di *Sergio Grmek Germani*

alla dea chiamata Dorian Gray

Nessun merito hanno I mille occhi di quel che riescono eventualmente a fare. O semmai hanno quello di cogliere quanto nel rapporto tra le cose (film e quanti li fanno) si costruisce offrendosi alla visione. Il demerito dei Mille occhi è di riuscire a raccogliere insufficientemente questi rapporti, subendo limiti economici, abitudini demotivate di consumo, pigrizie o inesistenze delle politiche culturali. Ma, poiché anche a tutto ciò si è cercato di rispondere con la costruzione del programma, possiamo direttamente ad esso senza dilungarci oltre.

Benché tante cose si siano rinviate per necessità ad altre occasioni, quanto si trova ora nel programma del festival sopporta a difficoltà "strategie comunicative" del tipo "sezioni maggiori" o "programmi collaterali", e vorrebbe essere colto nell'insieme degli intrecci e delle presenze. Ciascuno di noi (direttore, curatori, spettatori...) ha preferenze fortissime ma esse resterebbero opzioni private se non facessero parte di quell'organismo che vuole essere il programma, nel quale deve succedere quanto avviene nelle epoche migliori della produzione cinematografica, dove individualità anche distanti creano rimandi tra loro.

Ciò che è meno appariscente non è secondario, allo stesso modo che nel cinema di oggi gli autori emarginati dal mainstream rivelano ciò che conta nel rapporto tra realtà e immagine. In un momento in cui i film e i loro autori non si riferiscono più a un organismo, restando delle monadi dentro una produzione troppo calcolata (come non lo era la fabbrica del cinema in altri momenti), è forse il più generale universo delle immagini oltre il cinema a delineare ancora organismi dentro i quali le opere e i loro autori hanno consapevolezza anche se non potere.

Sono Straub, Rousseau (vedi in *Festival* il geniale inserirsi della televisione – di cui ogni casuale e ottuso frammento di dialogo assume valenze perentorie: «Io so, forse comincio a credere in Dio», «ma l'amore sì... mistero dei misteri»), il Wildenhahn attualissimo anche se non gira film da un decennio, il Gianvito da noi premiato anni fa e i cui film stanno alla storia americana come quelli di Wildenhahn alla storia europea; ma anche Coppola e quanti nel cinema americano di oggi proseguono una fertilità sottratta ai calcoli; il Klopčič capace di rivelare quanto il superamento dei socialismi ha voluto nascondere: sono costoro a non lasciarci nell'ottusità di fronte ad altre immagini che sembrano nascere senza passione. Non c'è dubbio che quest'anno il vero mainstream cinematografico sono stati il campo senza controcampo di Obama e del suo gabinetto che guardano l'azione della cattura di Osama, e l'immagine vera/finta di costui che si riguarda in televisione. È il vuoto di queste immagini a farci capire perché tanti *Black Swan* che simulano passione ne sono privi. Meglio allora una qualsiasi immagine hard da internet che può diventare il *punctum* di una scelta di visione, di proiezione, di eiaculazione. E poiché di fronte a qualche catalogo delle edizioni precedenti anche amici e amiche si irritarono a leggere nomi e cognomi di protagonisti dei *gossip* politici elette a icone, qui eviteremo per gentilezza di aggiornare nominazioni ma vogliamo quantomeno sottrarci alla simulazione delle indignazioni, incapace di riferirsi alla presenza reale dei corpi che invece il cinema coglie. Nel programma di quest'anno *I prosseneti* di Brunello Rondi dice già tutto sui fatti di cronaca su cui negli ultimi mesi ci si stava diffondendo senza rivelare nulla di noi stessi (unico modo – come può insegnare Wildenhahn – per rivelare qualcosa anche del mondo). Quel film corona una rassegna che vuole contraddire il politicamente corretto della “responsabilità di fronte alla crisi”, della “crisi che è sotto gli occhi di tutti” e così via: mentre i film che presentiamo erano capaci di capire che nulla è sotto (o sopra) gli occhi di tutti. E, poiché non sono inclusi tra i ringraziamenti in colophon, voglio aggiungere qui il ringraziamento, per averne usato i nomi, alle agenzie di rating Moody's e Standard & Poor's: quest'ultimo nome in particolare, per il suo oscillare tra parodia e insolenza, ci sembra ben prestarsi a un programma di film che ritenevano di poter guardare la realtà umana e sociale oltre il dualismo di quei termini.

Sarei restio a indicare troppe piste per seguire il programma dei Mille occhi, perché non sarebbero mai abbastanza: conta ciò che nasce di volta in volta nel rapporto tra ciascuno spettatore e le immagini che vede. Perché, se ci fa piacere il



dal film *Lust for Life* (1956)

calore del pubblico, non ci dimentichiamo che lo sguardo di ogni spettatore è diverso dagli altri, e il fatto che essi possano incontrarsi sulla stessa immagine è ogni volta un miracolo.

Voglio tuttavia qui aggiungere che, se percorsi come Giullari di Dio e Standard & Poor sono anche quantitativamente essenziali nel programma, gli altri ne rivelano cose altrettanto indispensabili.

Vivere ancora (o *Dieci minuti di vita*), *La vita ricomincia*, *Il canto della vita*, *La grande aurora*, *Il fantasma della morte*: sono i titoli di alcuni film italiani del periodo 45/48, uno dei grandi momenti della storia del cinema al di là di quanto se ne è giustamente affermato: *Paisà* o i primi De Sica postbellici soprattutto. Il fatto è che il cinema sapeva essere un organismo senza annullare le individualità, e film che si sono talvolta contrapposti fino agli anni a seguire (Visconti e il cinema dei «cadaveri», Camerini e Freda, *Roma ore 11* e *Tre storie proibite*, *Fiamma che non si spegne* e il cinema amato da quanti lo fischiarono, *revenants* della Scalera e di Cine-Giudecca e altri *fantasmi del mare*, apparizioni e riapparizioni di Amedeo Nazzari...), tutto ciò si offre oggi come un discorso di vita che ben giustifica il titolo del presente testo, naturalmente in omaggio (legato alla recente personale di Locarno) a Vincente Minnelli, che (come capirono da subito Domarchi e Douchet, come colse la passione di TAILLEUR, come capimmo da subito con *Nina*, come ribadiscono le liste dei top di Vecchiali e di altri critici non ovvi) non è certo «il regista della fabbrica hollywoodiana» o «della factory M-G-M» di certi luoghi comuni (senza nulla togliere a Freed, Berman, Houseman, Ruttenberg e così via) che resterebbe racchiuso in uno sterile dualismo sogno-realtà, ma è invece uno dei grandi cineasti del reale di cui il sogno è parte attiva. Insomma, *The Clock* non è mimetismo neorealistico, ma rivela che, prima dell'incontro dichiarato con Rossellini in *A Matter of Time*, già *Bells Are Ringing* diventa un catalogo di presenze reali più audace che in Warhol, che il movimento finale verso il cielo di *Some Came Running* ha la forza di *Ordet* e di *Quei loro incontri*, che *The Cobweb* è con *Lilith* il film definitivo sull'America, che *Brigadoon* è una storia vera.

La rassegna Viaggio in Italia 45/48 di cui si stava dicendo (titolo che ancora una volta omaggia Rossellini, massimo titolista – basta scorre la filmografia – del cinema italiano) rivela una capacità di uscire dai traumi bellici che quel cinema aveva e da cui c'è molto da imparare. Ed è significativa la vitalità e libertà con cui si presenta il tema ebraico, con alcune figure di cineasti cui rendiamo solo un

primo omaggio, in particolare Aldo De Benedetti, il cui omaggio proseguirà già alle amiche e contigue Giornate del Cinema Muto, con la proiezione di *La grazia*, unica sua regia conservatasi, la cui genialità di messinscena rivela che non era stato un extracinematografico inventore di intrecci di puro impianto teatrale (e anche lì sottovalutato, salvo studiosi come Antonucci e un convegno organizzato a Trieste dal Teatro La Contrada) ma anche un vero cineasta: i suoi intrecci, come abbiamo visto per quelli di Dario Niccodemi rispetto a Bianchi l'anno scorso (e rivediamo quest'anno con lo splendido *La maestrina*), come forse coglieremo in futuro per Alessandro De Stefani, come già sappiamo per Siro Angeli, sono stati essenziali per il cinema italiano anche quando qualcuno (Camerini per esempio, a differenza di De Sica) ha preferito riscriverli. Certamente tra questi inventori di intrecci De Benedetti è stato anche un cineasta e non solo un ispiratore di cineasti, o qualcuno attratto dal cinema senza abbandonarsi fino in fondo: come Pirandello o Longanesi o il Flaiano che non ha collaborato solo con Fellini come da vulgata, ma anche con l'edizione dell'unica regia longanesiana, e con Romolo Marcellini che la produsse e le cui regie, che prima o poi vorremmo programmare, si avvalgono talvolta della collaborazione di Flaiano alla sceneggiatura o al commento. E ancora una volta nei ruoli di Cottafavi si scopre un'impronta seconda solo a Rossellini per il cinema italiano.

Il che ci porta alla disseminazione cottafaviana nel programma e alla rassegna dei suoi film tratti dai due Dumas. Se il programma non avesse inevitabili limiti quantitativi, che già forziamo al massimo, volentieri avremmo abbinato *L'anglaise et le duc* di Rohmer a *Il cavaliere di Maison Rouge* di Cottafavi, come pure *La prise du pouvoir par Louis XIV* di Rossellini a *Il prigioniero del re* di Rivalta. Questo film, su cui ci soffermiamo dentro il catalogo, è una punta nascosta del programma, e rende la collezione cui appartiene davvero notevole, insieme a *La spada imbattibile* di Fregonese, film di cui non sono accreditati gli sceneggiatori ma che pur contiene invenzioni (che la splendida regia esalta) notevoli, dal finale dichiaratamente aperto a battute come quella sui filologi che nemmeno Gianfranco Contini avrebbe saputo inventare meglio.

Questi e altri film italiani in programma sono oltretutto reinventati da quella zona di creatività cinematografica italiana che solo la competenza di Enrico Lancia ha saputo mettere in luce adeguatamente: il territorio delle voci di doppiatori, che creano in quasi tutto il cinema italiano una felice e persistente mostruosità. E quando il “Wurdalak” Boris Karloff ci parla in *I tre volti della paura* con la voce



dal film *Il boia di Lilla*

dello stesso Aldo Silvani che è il genio del male di *Paolo e Francesca* (ma anche perdonatamente umanizzato in *4 passi fra le nuvole* di Blasetti, per esempio) possiamo cogliere come il cinema italiano, finché esisteva, sapeva essere tutto e il suo contrario senza che ciò si risolvesse in magma inerte ma diventando forza filosofica; sapeva violare la morale del cinema nell'essere l'impronta di qualcosa di reale senza che ciò facesse smarrire la pluralità di quell'impronta. La genialità di Minnelli è confermata una volta di più dall'importanza con cui si rappresenta il procedimento italiano del doppiaggio in *Two Weeks in Another Town* (*Due settimane in un'altra città*).

E poiché doppiaggio rimanda a doppio, il cinema italiano sa essere splendida reinvenzione di doppi, come quelli su cui si scambiarono palle De Benedetti, Camerini, Palermi, De Sica, Bianchi e altri. Giorgio Venturini, doppio produttivo di Cottafavi e altri cineasti (dagli esordi con un'*Ultima cena* già fotografata da Gallea e musicata da Nascimbene, fino agli eccessi di *Il sesso degli angeli* di Liberatore e al *Paulo Roberto Cotechino centravanti di sfondamento* ultimo film per il cinema di Cicero), reinventa in *Il prigioniero del re* la storia del doppio dumasiano del Re Sole, doppio dalla Maschera di Ferro che si avvicina al Re Sole come presentendovi la morte (dato che nessuno dei due si può fissare con lo sguardo, come dice il finale di Rossellini e come evoca in un suo testo Paul Morand). Non sappiamo quanto Rossellini avesse letto Dumas ma certo gli ha affidato una parte importante in *Viva l'Italia* dove lo interpreta Philippe Arthuys, creatore degli effetti sonori del film, e dove ci si fa vedere che Garibaldi lo nomina sovrintendente alle belle arti: e basterebbe ciò a porlo a un livello inarrivabile per qualsiasi politico dell'Italia odierna.

Varrà la pena qui di segnalare che l'Associazione Anno uno, pur avendo al centro della sua attività I mille occhi, la prolunga sia con una permanente attività d'archivio (ora operante dentro la Casa del cinema di Trieste), sia con iniziative nel corso dell'anno in cui prosegue l'attenzione verso il cinema italiano. E negli ultimi mesi si è appunto realizzata per il Comune di Trieste una rassegna di film e opere televisive su Cavour, comprendenti *Ottocento* (1959) di Majano tratto da Gotta e sceneggiato da De Stefani, e *Vita di Cavour* (1967) di Schivazappa sceneggiato da Prosperi, in cui le scene delle battaglie garibaldine sono riprese in bianco e nero dal film di Rossellini. Si è realizzata inoltre una rassegna in omaggio a Kezich (sulla cui figura di scrittore western e d'avventura, come lo fu anche Tino Ranieri, si è prodotto un saggio in progress); e un omaggio a Pier Antonio



dal film *Triptib Agate Schwarzkobler*

Quarantotti Gambini, iniziato due anni fa dentro il festival con il film di Autant-Lara e che auspicabilmente proseguirà l'anno prossimo nel festival stesso a partire da Zurlini (che gli dedicò *Seduto alla sua destra*, film intrecciato agli esordi televisivi di Wildenhahn come cronista dal Congo, che sarebbe bello vedere insieme ai suoi tardi film da Mostar).

Senza voler toccare i vari percorsi del programma ad uno ad uno, non va certamente trascurato quello dantesco. Dei due film di Freda e Matarazzo si era percepita solo la presunta volgarizzazione, anziché la sottolineatura passionale perfettamente consona al grande poeta. Sul quale bisognerebbe non affidarsi alle sole lezioni di Benigni e altri eventi mediatici. I mille occhi aprono una dantesca ricca di sorprese, nella consapevolezza che il sommo (di cui naturalmente, spazio permettendo, avremmo incluso la *Vita* televisiva di Cottafavi e Prosperi) aveva la mente del cinema: il suo far rinascere poeticamente tutte le presenze reali della sua vita e della sua epoca era appunto la sostanza di ciò che si costituisce a cinema, arte di presenze reali. Ancora una volta proviamo un immenso affetto per Blasetti, di cui si racconta con ironia che un giorno si avvicinò trionfalmente a una compagnia di cinematografari per rivelare che c'era un grande poeta da scoprire: «Dante! Dante Alighieri!».

I due cerchi infernali dei film che presentiamo si uniscono alla perfezione (oltre che all'omaggio al dantista Scialom) a molte altre zone del programma, che non a caso si apre con *La porta del cielo*, passa attraverso alcuni giullari di Dio e si conclude (prima della desiderata rinascita di *Il boia di Lilla*) con *Il mistero della Sindone*, film che solo Alberto Farassino vide scrivendone anche sulla rivista che creammo a Trieste, «La cosa vista», uno di quegli atti che smentiscono le falsità di quanti credono che I mille occhi abbiano solo dieci anni, e quanto li precedette, anche solo restando a Trieste, non appartenesse alla loro stessa storia. Mi riferisco a vicende dimenticate come il Nuovo CUC o Movie Club 77, alle monografie sull'Onda nera e successive per Alpe Adria Cinema, o alla rassegna L'unica grande passione, realizzata al Teatro Miela nel 1998, e che per l'icona da *Gertrud* prescelta, per *Pasazerka* e per l'unica proiezione mai avvenuta di pellicole dalla collezione Henriquez, fu la più pertinente delineazione dei Mille occhi.

Ci soffermiamo poco sui Giullari di Dio nella convinzione che sarà una rassegna ben percepita. E che dimostrerà come I mille occhi non temano di far proprie cose conosciute (si era già visto l'anno scorso con Liliana Cavani) nella convinzione che anche lì molte scoperte vadano fatte, che i film si possano vedere al di

fuori delle gerarchie consolidate. L'anno scorso la proposta della trilogia della Cavani andò fin oltre l'investimento di partenza e rivelò in *Interno berlinese*, nella nuova stampa che valorizzava la fotografia di Dante Spinotti e la forza di regia, un film davvero sottovalutato. Nell'attesa di proseguire l'omaggio con una buona copia di *La pelle* con Liliana Tari che è anche la Teresa di *La voce* di Rondi, includiamo i due "Franceschi" della regista tra i Giullari, inaugurandovi anche un percorso di Fuori campo (oltre a quello a noi consueto delle Convergenze parallele). La rassegna, prima parte di un viaggio tra Profeti e messia nascosti del cinema italiano, apre un percorso che ci consente di occuparci di cineasti italiani anche affermati (Squitieri, generoso ospite del festival e generoso uomo di cinema), e di divi dello spettacolo oltre il cinema e trasversalmente politici (Grillo, Celentano...), di toccare – in ben due percorsi del programma – sia Comencini che Olmi, quest'ultimo in coincidenza con un ritorno alla regia collegato sia al suo cinema industriale all'EdisonVolta che ai temi spirituali (sempre anche sociali ed estetici) di tutta la sua opera.

Ci fa piacere inoltre ricollegarci alla prima edizione del nostro festival, dove la personale completa di Massimo Troisi contenne *Le vie del Signore sono finite*, splendida decantazione di questa rassegna in progress.

Che ci auguriamo coinvolga spettatori credenti (di tutte le fedi) e non. Anche perché, insegna Jean-Claude Rousseau intervistato da Cyril Neyrat (e Rousseau ha un particolare talento da intervistato, come conferma la recente conversazione nel volume curato da Roberto Turigliatto su Godard): «... la storia è sempre santa. Per quel bisogno di credere che fa dei film un atto di fede. C'è di che superare la distinzione tra documentario e finzione. È questo il cinema».

Si diceva del Fuori campo, figura cinematografica originaria che rende fondativi i film di Griffith. E che fa capire come il cinema non sia mai solo cinema. È nella vita di tutti i giorni che viviamo Fuori campi e talvolta li subiamo, talaltra riteniamo di sceglierli.

I mille occhi partono da scelte inclusive che sembrano far precipitare vertiginosamente dei Fuori campi dentro il campo.

Ma, rispetto al discorso economico dominante che rende la morte uno strumento di controllo della ricchezza sociale, il punto di riferimento resta il discorso di vita del *Vampyr* di Dreyer, e poi di *Ordet*.

Sterili sogni del cinema? mentre nella vita sarebbe vero che, alla fine, «qui non ci sono né bambini né cani»?

L'anno che ci divide dalla edizione precedente del festival è stato particolarmente traumatico, per chi scrive (ciao Iolanda, ciao Mirjam, ciao Franca), per gli amici del nostro festival (Thomas Harlan, Nico Papatakis), per i vuoti creati nel cinema con quello della nostra dedicataria: Blake Edwards cui dedichiamo il segno X della nostra edizione, Raul Ruiz, Roy Ward Baker, Ingrid Pitt, Susannah York, Hélène Surgère, Caterina Boratto, Maria Schneider, Tura Satana, Carla Del Poggio, Maria Mercader, Hideko Takamine, Anne Francis, Jill Haworth, Jane Russell, Marie-France Pisier, Catherine Jourdan...

Matjaž Klopčič,
fiori d'autunno /
cvetje v jeseni



L'ATTESA DEL FILM PIÙ AMATO
di *Sergio Grmek Germani*

Sabato mattina è morto a Lubiana, pochi giorni dopo aver compiuto 73 anni, il maggior regista sloveno Matjaž Klopčič: colui che ha davvero portato il cinema sloveno “in Europa”, mentre in questi giorni di vigilia della caduta dei confini si arriva al paradosso che una notizia come questa non è ancora arrivata a nessuno dei giornali italiani del Friuli Venezia Giulia. Klopčič era stato tra i protagonisti del maggior momento del cinema jugoslavo, quando alla metà degli anni '60, da una cinematografia già grande, scattava l'“onda nera” di cineasti nel loro momento di grazia (Pavlovič, Makavejev, Petrovič, Popović, Antić, Žilnik, Rakonjac, Babaja, Hladnik, Martinac col ringiovanimento dei già attivi Djordjevič, Živanović, Pogačnik, Jože Babič, Golik...).

Dopo la stretta censoria del '72 le cinematografie jugoslave non torneranno mai più a queste punte assolute, nemmeno cogli internazionalmente celebrati Kusturica, Paskaljevič ecc., e i momenti di brillio di Šijan e qualcun altro sono legati alle loro radici in quel periodo. Mentre Pavlovič esordiva nel lungometraggio lo sloveno Klopčič faceva il servizio militare a Belgrado, e fu tra i presenti all'unica proiezione del film *Grad* poi proibito. Portò Pavlovič a Lubiana per realizzare un capolavoro di cinema apolide (serbo? sloveno? espressionista tedesco?), *Neprijatelj*.

Tra i due cineasti entrambi ora scomparsi, si costituisce la polarità degli estremi del cinema jugoslavo, l'apparente durezza di Pavlovič e l'apparente

dolcezza di Klopčič. Quando poi anche questi esordisce nel lungometraggio sarà lui a realizzare una delle opere più radicali, *Zgodba, ki je ni*. Anche se non resteranno sempre in sintonia (Klopčič non amava il capolavoro di Pavlovič *Let mrtve ptice*), il destino del loro cinema è legato. L'ultimo sfortunato film del regista serbo, *Država mrtvih*, è l'opera più vicina all'ultimo lungometraggio di Klopčič, *Ljubljana je ljubljena* (2005), rifiutato da tutti i festival maggiori e in Italia proiettato solo a Procida e a Trieste (I mille occhi, con replica al Kinoatelje di Gorizia). Insieme all'ultimo film di Karel Vachek dedicato alla “cecoslovacchitudine”, si tratta delle opere che con maggior genialità rilanciano i pathos nazionali verso una nuova dimensione apolide.

Figlio del poeta Mile Klopčič, il regista sloveno ha creato nel cinema un corpus poetico intimamente sloveno e insieme cosmopolita (c'è anche un suo film ambientato in Italia, *Iskanja*, mentre l'ultimo è una chiosa a *Le plaisir* di Ophüls, come l'ultimo Pavlovič chiosa la *Jeanne d'Arc* di Dreyer).

Regista di affascinanti personaggi femminili, interpretati da Snežana Nikšić, Milena Zupančič, Nataša Barbara Gračner, Iva Kranjc..., seppe realizzare col suo ultimo film, oltre che una summa di dediche femminili, anche il più intransigente rovesciamento delle mitologie slovene, culturali, religiose e politiche. È proprio dal tempo di *Let mrtve ptice* che nel cinema sloveno non si vedeva una rappresentazione così dura dell'iconografia cattolica, con le torture che si infligge Barbara Cerar, con quel luogo di peccato chiamato Purgatorio e

con la scena definitiva della protagonista che, alla soglia dell'ingresso in chiesa, può ottenere dal montaggio solo il vuoto di uno stacco. Chi scrive sta cercando da tre anni di ottenere che in Slovenia si editi finalmente a 35mm il capolavoro assoluto del regista, *Triptih Agate Schwarzkobler*, produzione televisiva mai proiettata in sala. Sarà possibile ora che Klopčič non potrà più vederlo?

P.S: Questo articolo è stato pubblicato su «il manifesto» il 18 dicembre 2007. Dopo altri quattro anni l'auspicio finale si può realizzare a I mille occhi X.

TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLER [TRITTICO DI AGATA SCHWARZKOBLER]

Regia: Matjaž Klopčič; *soggetto:* dal romanzo di Rudi Šeligo; *sceneggiatura:* M. Klopčič, con la collaborazione di R. Šeligo; *fotografia:* Tomislav Pinter; *musica:* Lojze Lelič; *interpreti:* Nataša Barbara Gračner, Judita Zidar, Maruša Oblak, Barbara Cerar, Polde Bibič, Anton Petje, e brani da *Sedmina* (1969) di Klopčič con Snežana Nikšić; *produzione:* Franci Zajc per Arsmedia/RTV Slovenije; *origine:* Slovenia, 1997; *formato:* 16mm, col; *durata:* 80'.

Prima copia 35 mm (da 16mm) depositata a La Cineteca del Friuli, restaurata dalla stessa con Slovenska kinoteka, con la collaborazione di Arhiv Republike Slovenija - Slovenski filmski arhiv, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, RTV Slovenije, Arsmedia.

Serata inaugurale in anteprima mondiale alla presenza della vedova del regi-

sta Anamarija Klopčič, della figlia Ana Rahela Klopčič e della protagonista del film Nataša Barbara Gračner.

Klopčič sapeva di aver realizzato con questo film un capolavoro (ce ne testimonia anche Lorenzo Codelli che lo vide col regista, appena finito, nella proiezione da 16mm doppia banda alla Viba film di Lubiana: rara proiezione su pellicola in un formato poco diffondibile, con la speranza dell'autore di trasferirlo in una copia 35mm, desiderio che si realizza solo oggi, dopo che per anni la limitata circolazione del film avveniva o per trasmissione televisiva o in videoproiezione), e quando alcuni anni dopo realizzò il suo ultimo lungometraggio *Ljubljana je ljubljena* lo dedicò allo scrittore Šeligo e vi riprese le due attrici Gračner e Cerar. I due film sono molto legati, ma lo sono anche con altri nell'opera dell'autore: *Sedmina* di cui si riprendono brani (in qualche modo il primo film autunnale del regista ancora giovane, dopo i tesamente giovanili *Zgodba, ki je ni* in *Na papirnatih avionih*), il *Cvetje v jeseni* ispirato all'Ivan Tavčar narratore “autunnale”, al cui personaggio di Agata Schwarzkobler in *Visoška kronika* si è ispirato Šeligo; e, per la costruzione del titolo, *Vdovstvo Karoline Zašler*. Tutti film, come anche altri del regista (*Strah* con il ruolo di prostituta “mulatta” Neda Spasojevič, già *crna devojka* in un film serbo) segnati da splendide presenze femminili. *Triptih* in ciò è una punta indubbia: Nataša Barbara sguardo e corpo di rara flagranza, che ci si rivolge (anche nel finale) guardandoci dallo schermo, e

che il regista guarda nelle sue sinuose forme carnali... figura di strega dreyeriana (ma già Tavčar la vide così) che attraversa tutta la storia del socialismo jugoslavo e del postsocialismo sloveno evocante pathos nazionali di cui – ci dice il regista – solo quella presenza di corpo è un dato reale (e non certo nel senso in cui si parlava di “socialismo reale”)... Nataša Barbara nelle scenografie di un ufficio burocratico con ritratti di Prešeren e di Tito alle pareti, in dialogo con due colleghe (Judita Zidar, Maruša Oblak) e con superiori maschili, prima di arrivare alle scene a due con Barbara Cerar, intensamente erotiche senza necessità di esplicitarlo perché è la compresenza in campo delle due “mattatrici” a renderle tali. E come in altri film, se il corpo femminile sfida le ferite (si pensi al martoriarsi della Cerar in *Ljubljana je ljubljena*), quello maschile è sfidato da un destino di mostruosità, che in questo film il grande Bibič assume sul corpo come in uno dei tardi capolavori di Terence Fisher. Nell'ultimo lungometraggio il personaggio di Bibič si chiamerà Martin Krpan, toccando con Fran Levstik un altro mito letterario nazionale reinventato. Ricordo che Klopčič insegnante di cinema seppe anche riconoscere in *Oda Prešernu* di Martin Srebotnjak un film raramente «autentico» (così lo definì) del nuovo cinema sloveno.

Prešeren, Levstik, Tavčar, visti attraverso Šeligo e il pathos del proprio cinema: Klopčič ci si rivela l'Oliveira della slovenità, e come per il lusiade anche per lui le presenze femminili contemplate dal cinema sono creature che trascendono fedeltà (lo sfondo di iconografia cat-

tolica nell'ultimo lungometraggio), nazionalità (presenze di attrici serbe in vari suoi film) e regimi politici e sociali. Un cineasta oltre le età, di cui il cinema sloveno (e non solo sloveno) di oggi ha bisogno come non mai. (s.g.g.)

Corrieri diplomatici del cinema, I.

Ivo Andrić



IVO ANDRIĆ
(Dolac vicino a Travnik, Imp. Austro-ungarico, 1892 - Belgrado, Jugoslavia, 1975)
Nel 1947, sette anni dopo l'ultima missione diplomatica, quattro anni dopo il volontario isolamento creativo (1940-1944) che ha prodotto i romanzi *La cro-naca di Travnik* e *Il ponte sulla Drina* (per il quale, nel 1961, riceverà il premio Nobel), seguiti dal romanzo breve *La signorina* (1945), un altro gioiello della letteratura, Ivo Andrić scrive la sua prima sceneggiatura. L'incarico lo riceve dal presidente del Consiglio per l'Educazione e la Cultura della Repubblica Popolare della Serbia, Mitra Mitrović. La richiesta è di preparare "i materiali per un film culturale" sulla vita di Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), il grande linguista ed etnologo serbo, figura di estrema importanza per la conservazione delle origini della cultura nazionale. Affidandogli il compito di scrivere su un personaggio di tale spessore, i vertici del governo dimostrano tutta la fiducia e il riconoscimento delle capacità artistiche e personali di Andrić, che in quel periodo non faceva ancora parte del partito comunista. La sceneggiatura, intitolata *Tri slike iz života Vuka Karadžića* [Tre immagini della vita di Vuk Karadžić], è il frutto di un accurato e attento studio del periodo, della personalità e delle opere di Vuk Karadžić ed è caratterizzata dallo stile narrativo di Andrić, originale, vivo, carico di immagini. La produzione viene affidata all'Avala film, ma il film non fu mai realizzato per mancanza dei fondi. Nel 1950 Andrić diventa membro del Consiglio culturale del Comitato per la Cinematografia della Repubblica Popo-

lare Federale Jugoslava, un'esperienza che Andrić non volle più ripetere. Anni dopo rifiuta le candidature alle giurie di vari festival prestigiosi, come quello di Pola, la più importante rassegna delle produzioni della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia.

Sosteneva di essere onorato dalle proposte, ma le ragioni, come cercava di (non)spiegare giustificando la sua poca presenza nel mondo cinematografico, erano «molto complesse» per cui era meglio «non iniziare ad elencarle».

Nel 1963, alla richiesta di Meša Selimović, amico e noto scrittore bosniaco, di autorizzare le riprese per tre cortometraggi tratti dai suoi racconti, Andrić risponde: «Sono molto grato a Voi per voler dedicare la Vostra attenzione e il Vostro interesse ai miei racconti, così come alla Sutjeska film che vorrebbe occuparsi della lavorazione. Però le cose stanno in questo modo: nell'ultimo periodo ho rifiutato tre offerte da parte di nostri sceneggiatori e di nostre aziende cinematografiche, semplicemente perché non ho né tempo né forze per occuparmi, oltre al resto del lavoro, anche di problemi cinematografici. Perché, se anche la cosa venisse realizzata, so che non sarei in grado di rimanere completamente in disparte da una simile impresa e non sono né nelle condizioni psichiche né in quelle fisiche per prendermi nuovi impegni, oltre agli incarichi e ai lavori già assunti, per di più in un campo che mi è così lontano e sconosciuto...»

Qualche anno dopo, Aleksandar Vučo, l'amico scrittore e poeta, legato al mondo del cinema da numerose esperienze produttive, gli scrive cercando di con-

vincerlo ad approvare la sceneggiatura di un suo racconto, dicendogli esplicitamente: «Pervić [lo sceneggiatore, ndr] non ha tradito né Voi né se stesso...»; Andrić gli rispose: «Anche io dalla lettura della sceneggiatura di Pervić ho avuto un'impressione favorevole. Ci sono anche sostanziali mancanze, che gli farò notare nel corso del nostro colloquio. Ma il mio scetticismo sulla possibilità di un film purtroppo non si è dissipato, bensì rafforzato: e proprio nelle parti migliori della sceneggiatura il mio dubbio per la realizzazione era più forte... [...] Sapete quanto io stimi e quanto mi sia caro quell'uomo. Se non fosse così, non mi occuperei mai e in nessun caso né della sceneggiatura né del film...»

Il film non fu mai realizzato.

Le opere letterarie di Andrić suscitavano spesso l'interesse delle produzioni cinematografiche e le richieste erano continue. Andrić riusciva, tuttavia, ad ignorarle quasi tutte, persino quella di Andrzej Wajda.

Leggendo il frequente scambio di lettere tra Andrić e i potenziali sceneggiatori, registi e produttori, notiamo che non aveva tempo, energie ed interesse per occuparsi degli adattamenti dei propri testi e che non se la sentiva di affidarli alle interpretazioni altrui, nonostante la sua scrittura fosse caratterizzata proprio da suggestive descrizioni, molto vicine al linguaggio cinematografico.

Fino al 1975, l'anno della sua morte, sono stati realizzati solo sei progetti di varia durata, fra i quali un unico lungometraggio (*Anikina vremena* di Vladimir Pogačić del 1956).

Grazie all'attenta ricerca del biografo di

Andrić, il giornalista belgradese Radovan Popović (*Andrić eva prijateljstva*, Službeni Glasnik, Belgrado, 2009, di prossima uscita in Italia: Comunicarte Edizioni, Trieste), abbiamo reperito queste poche ma preziose informazioni riguardo al rapporto di Andrić con la settima arte. Sarebbe tuttavia vano cercare nei suoi taccuini annotazioni e osservazioni sui suoi gusti cinematografici, perché non ha lasciato alcuna traccia scritta.

È sempre vivo l'interesse per Andrić, il sofisticato e pedante intellettuale europeo. Le sue opere, illuminanti e visionarie, vengono spesso proposte da intellettuali e studiosi contemporanei di ogni genere per decodificare e analizzare le complesse e complicate situazioni geopolitiche dei Balcani e del Mediterraneo (es. Predrag Matvejević, Marija Todorova). Le sue impronte sono indelebili. Le sue riflessioni e le sue scelte suscitano approvazioni e polemiche tra i critici, letterati, storici e linguisti di tutta la Regione.

Riproporre Andrić oggi significa ossigenare l'area culturale, donarle un brio di aria fresca. L'editoria ha trovato il modo di rilanciarlo in una veste nuova e invitante, ma non si è assottigliato «lo scudo» che lo ha sempre protetto dal «minaccioso schermo». La Fondazione Ivo Andrić, che detiene i diritti di tutte le sue opere, è particolarmente attenta e cauta nell'avventurarsi in azioni che non garantiscano un risultato potente quanto la sua parola scritta.

Sembra che oggi il muro cominci a presentare delle piccole crepe: nel 2006, la giovane regista svizzera Andrea Štaka

ha realizzato un lungometraggio ispirato al romanzo *La signorina* e attualmente, in un pezzo della terra bosniaca così cara ad Andrić, è in corso la costruzione di Kamengrad [città di pietra], la ricostruzione degli ambienti del *Ponte sulla Drina*, la probabile scenografia di uno dei prossimi film di Kusturica. (m.l.)

FUORI CAMPO

Tri slike iz života Vuka Karadžića progetto non realizzato per il cinema di Ivo Andrić.

Vedi saggio introduttivo di Mila Lazić.

LETOVANJE NA JUGU

[LE VACANZE AL SUD]

Regia: Matjaž Klopčič; *soggetto:* dalla novella di Ivo Andrić; *sceneggiatura:* Bojana Andrić, M. Klopčič; *fotografia:* Ivica Rajković; *montaggio:* Jadranka Perišin; *scenografia:* Kemal Hrustanović; *musica:* Ernest Chausson; *interpreti:* Boris Buzančić, Svetlana Bojković, Stevo Žigon, Marjeta Gregorac, Dragan Saković, Angelca Hlebce; *produzione:* Senad Zvizdić per Radiotelevizija Sarajevo; *origine:* Jugoslavia, 1980; *formato:* 16mm, col; *durata:* 51'.

Copia 16mm originale da Radiotelevizija Bosne i Hercegovine.

Uno studioso viennese e la moglie decidono di trascorrere le vacanze al mare e approdano in un'isola del sud. Ha inizio un percorso sentimentale e filosofico inaspettato, in forte contrasto con le loro vite. Nell'atmosfera del Mediterraneo che risveglia i sensi, affiorano le inquietudini nascoste dell'anima e le incognite si moltiplicano. Un'eccellente lettura di Andrić.

Stati generali del cinema italiano, I.

Jean-Claude Rousseau nell'Italia senza festival



SENZA MOSTRA

Regia: Jean-Claude Rousseau; *origine:* Francia, 2011; *formato:* video digitale; *col:* *durata:* 10'.

Copia DigiBeta da autore.

FESTIVAL

Regia: Jean-Claude Rousseau; *origine:* Francia, 2010; *formato:* video digitale; *col:* *durata:* 80'.

Copia DigiBeta da autore.

Si rimanda al saggio di Cyril Neyrat, *L'Épreuve de la disparition*, nell'edizione on-line del catalogo.

«Se mi esprimessi alla maniera di Godard, che fa sì che le idee si fondono in poche parole direi che montaggio mi ricorda inevitabilmente catena di montaggio, e dunque forse il rifiuto della parola è dovuto a ciò che implica a livello di raccordo. Perché montare un film comunemente significa raccordare, mentre per me nel raccordo si perde l'immagine. Ora, del montaggio possiamo anche dire che è l'accostamento delle immagini, e il fatto che esse si posizionino dove loro piace, che si reggono insieme perché stanno bene là dove si trovano. Ed è vero naturalmente che in qualsiasi modo esse si posizionino ce ne sarà una che precede e un'altra che segue. Quel che rifiuto nella parola montaggio è l'atto volontario che consiste nel legare, ri-legare e dunque raccordare delle immagini per dire qualcosa, per conferire loro, bloccandole, una significanza, in ogni caso perché l'immagine significhi quel che si vuol dire. L'immagine non può essere domata in

questo modo. [...] Non mi piace, non mi conviene potrei dire, che si faccia una tale differenza tra ciò che oggi viene fatto in film su pellicola e ciò che viene fatto in video digitale. Naturalmente vedo la differenza, non fosse che a livello di luce, il che è evidentemente fondamentale, ma per me la differenza determinante è la durata delle inquadrature, che è senza limite, mentre – senza parlare del 35 o 16mm – per me la pellicola era la piccola cartuccia Super8 di soli due minuti e mezzo, che costituiva una specie di unità, di mattone, mi piaceva dire un *tatami*, a partire dal quale si poteva edificare il film. Dunque il video è completamente differente a livello di durata, ma per il resto non ho mai utilizzato gli artifici resi possibili da esso, il trattamento dell'immagine. Straub di recente ha fatto dei grandi film in video».

Jean-Claude Rousseau a Roberto Turigliatto ne *L'uomo vergine*., in R. Turigliatto, *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, Il Castoro, Milano, 2011

FUORI CAMPO

Fuori orario: notte televisiva a cura di Roberto Turigliatto.

Raitre, venerdì 16 settembre, ore 1.45.

LES ANTIQUITÉS DE ROME

Regia: Jean-Claude Rousseau; *origine:* Francia, 1984-1989; *formato:* 16mm, *col:* *durata:* 105'.

LA VALLÉE CLOSE

Regia: Jean-Claude Rousseau; *origine:* Francia, 1995; *formato:* 16mm, *col:* *durata:* 144'.

Giullari di Dio (Profeti e messia nascosti del cinema italiano, I.)



FUORI CAMPO

San Francesco progetti non realizzati scritti da Vittorio Cottafavi e Alberto Savinio per Augusto Genina

SAN FRANCESCO

Augusto Genina inizia a pensare a un suo *Francesco* già durante gli anni della guerra, tanto che il primo annuncio ufficiale risale all'estate 1945, quando il progetto sembra nel complesso ormai ben delineato. A questa prima sceneggiatura, conservata presso il Fondo Augusto Genina della Cineteca del Friuli, partecipa con entusiasmo Alberto Savinio, che prevede nel frattempo di ricavarne anche una versione romanzata, anch'essa poi rimasta irrealizzata. L'impostazione del racconto, che segue la vita del santo dalla giovinezza fino alla morte, è ben sintetizzata in una breve nota degli autori intitolata *Messaggio di San Francesco*: «Il messaggio del film dato attraverso San Francesco è questo: la guerra è la conseguenza di tutti i nostri errori quotidiani quindi ciascuno di noi deve pesare ogni gesto, ogni parola, secondo la coscienza. Costantemente, altrimenti la guerra ritornerà come brucerà la casa di colui che butta sempre fiammiferi sul pavimento. Così dice Francesco nel discorso della spada, nella predica di San Rufino e nelle parole ai crociati. È il messaggio che dà al mondo: siate migliori ed eviterete la guerra» (A. Genina, A. Savinio, *Materiali per «San Francesco»*, in Sergio Grmek Germani, Vittorio Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1989). Il trattamento pubblicato in volume non a caso concede ampio spazio alla giovinezza

di Francesco e in particolare all'esperienza di combattente nella guerra fra Assisi e Perugia, decisiva per la sua maturazione spirituale. Molto diverso sembra invece il taglio di un'altra stesura, presumibilmente successiva, rielsborata per il regista da Vittorio Cottafavi e Stefano Landi: «Secondo noi infatti [...] la santità era il peccato mortale massimo, altissimo, sommo: cioè chi vuole essere santo è già condannato. E come ci si salva, essendo santo, dalla condanna? Perseverando nel peccato, cioè perseverando nella santità sino al limite estremo. San Francesco noi lo facciamo perseverare nel peccato, cioè nella santità, sino al punto in cui non la vuole più, la rifiuta; ed è allora che la santità gli giunge con le stimmate. In altre parole la santità è la grazia che la dà, l'uomo non può pretendere né conquistarla. In questo senso era abbastanza interessante impostare la vita di San Francesco; ma era un'impostazione che non piacque a Genina, tanto che quando ebbimo finito la sceneggiatura fummo liquidati, e seppi poi che Genina aveva passato il copione ad altri sceneggiatori, probabilmente per rivenderlo, filtrarlo, castrarlo» (V. Cottafavi in Gianni Rondolino, *Vittorio Cottafavi. Cinema e televisione*, Cappelli, Bologna, 1980).

Il soggetto, nonostante le difficoltà economiche e il costante processo di riscrittura, continua comunque ad affascinare il regista, che non smette di lavorarci per tutto il decennio, anche in previsione dell'Anno Santo 1950. Sappiamo, in particolare, di un'ennesima riscrittura in collaborazione con Oreste Biancoli e Riccardo Bacchelli, a cui si

sarebbe accompagnato anche un fervido lavoro di pre-produzione, testimoniato da una mostra del 1949 con i bozzetti elaborati da Virgilio Marchi e Dario Cecchi, nonché dai ricordi dell'aiuto regista Giorgio Capitani. Il progetto, come dichiara la vedova Genina, naufragherà definitivamente soltanto all'annuncio del film di Rossellini: «Ci lavorò a lungo, e ci tornò sopra nel '48, facendo una bellissima sceneggiatura con Bacchelli, con altri, sempre per il produttore Bässoli. Poi, a un certo momento – la preparazione era già parecchio avanti, Vagnetti aveva disegnato i costumi, Augusto aveva già fatto dei provini per gli attori (Mariella Lotti doveva essere Santa Chiara, De Lullo doveva essere San Francesco) – venne fuori improvvisamente che l'avrebbe girato Rossellini, il quale si era messo d'accordo con Bässoli» (Betty Ferraris Genina in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano 1930-1943*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979).

FRANCESCO GIULLARE DI DIO

Regia: Roberto Rossellini; *soggetto*: R. Rossellini, ispirato a *I fioretti* di San Francesco d'Assisi; *sceneggiatura*: Federico Fellini, padre Félix Morlión, padre Antonio Lisandrini, Brunello Rondi; *fotografia*: Otello Martelli; *montaggio*: Jolanda Benvenuti; *scenografia*: Virgilio Marchi; *musica*: Renzo Rossellini; *interpreti*: fra' Nazario Gerardi (voce Pino Locchi), Arabella Lemaitre, Aldo Fabrizi (voce Mario Besesti), Peparuolo, Gianfranco Bellini (voce narrante); *produ-*

zione: Giuseppe Amato per Rizzoli Film; *origine*: Italia, 1950; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 75'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Se, come vogliono alcuni, si può parlare di un mio cinematografico itinerario spirituale, direi che *Germania anno zero* è il mondo arrivato ai limiti della disperazione per la perdita della fede, mentre [*Stromboli*] *Terra di Dio* è il ritrovamento della fede. Andando oltre, veniva spontanea la ricerca della forma più compiuta dell'ideale di Cristo; io l'ho trovata nell'ideale francescano. Ma, accostandomi alla figura di Francesco, non ho preteso di dare una vita del Santo. In *Francesco giullare di Dio*, io non racconto né la sua nascita né la sua morte; né ho preteso di raggiungere l'esposizione completa del messaggio e dello spirito francescano o di accostarmi direttamente alla formidabile e complessa personalità dei suoi seguaci, fra i quali, pertanto, hanno acquistato grande rilievo frate Ginepro e frate Giovanni il semplice, che rivelano fino al paradosso lo spirito di semplicità, di innocenza, di letizia che dallo spirito di Francesco promanano. In sostanza, come già dice il titolo, il mio film vuol essere l'esposizione dell'aspetto giullaresco del francescanesimo, di quella giocosità, di quella “perfetta letizia”, della liberazione che lo spirito trova nella povertà, nell'assoluto distacco dalle cose materiali. E questo aspetto particolare del grande spirito francescano io ho pensato di ridarlo sulla falsariga dei *Fioretti* dove, secondo me, si conserva intatto il profumo del francescanesimo primitivo. Storicamente, la serie di fatti narrati nel

film si inquadra fra due momenti fondamentali: quello del ritorno di Francesco da Roma dopo aver avuto dal Signor Papa il permesso della predicazione, e quello dell'inizio della predicazione. Geograficamente il centro dell'azione è la Porziuncola. Per completare quanto manca e per introdurre il pubblico nell'atmosfera dei *Fioretti*, il film ha un prologo [oggi perduto]: un breve racconto detto da uno speaker mentre sullo schermo passano gli affreschi famosi dei primi pittori che narrarono di Francesco. Riproporre oggi certi aspetti del francescanesimo primitivo mi pare sia la cosa che meglio risponda alle aspirazioni profonde e ai bisogni dell'umanità che, per aver dimenticato la lezione del Poverello, schiava dell'ambizione di ricchezza, ha perduto persino la gioia di vivere».

Roberto Rossellini, *Il messaggio di «Francesco»*, «Epoca», 18 novembre 1950

FRANCESCO D'ASSISI

Regia: Liliana Cavani; *sceneggiatura*: L. Cavani, Tullio Pinelli; *fotografia*: Giuseppe Ruzzolini; *montaggio*: Luciano Gigante; *scenografia*: Ezio Frigerio; *musica*: Peppino De Luca; *interpreti*: Lou Castel, Marco Bellocchio, Riccardo Cucciolla, Giancarlo Sbragia, Ludmilla Lvova, Maria Grazia Marescalchi, Kenneth Belton; *produzione*: Leo Pescarolo per Clodio/RAI; *origine*: Italia, 1966; *formato*: 16mm, b/n; *durata*: 124'. Copia 16mm da Cineteca Nazionale.

Trasmesso sul Nazionale in due punta-

te, il 6 e 8 maggio 1966, e uscito poi al cinema nel 1972.

«In modo reciso (e rischioso, molto rischioso) il film ha messo in piedi una figura di Francesco «uomo». Lasciamo stare il fatto degli accenni alla vita dissipata della giovinezza che è uno dei punti fondamentali – stavamo per dire uno dei luoghi comuni più facili e più ad effetto – illustrati e sottolineati da qualsiasi libretto biografico su San Francesco. Vogliamo invece alludere a quella che ci è sembrata la sostanza del racconto (almeno di questa prima parte): Francesco si allontana dalla casa, dall'esistenza borghese della famiglia, dalle ricchezze, dagli agi non perché ad un certo momento sia stato folgorato da una rivelazione celeste o abbia dato ascolto a voci soprannaturali ma perché, appena fuori della soglia, si vede circondato dalla miseria, dalla brutalità, dall'ingiustizia, dalle malattie: un mondo di reietti che la società ignora, respinge, quando addirittura non perseguita, come gli eretici e i lebbrosi. Il contatto diretto con una spaventosa realtà è l'inizio, in Francesco, di un graduale mutamento, di una presa di coscienza, d'una rivolta che lo porterà a credere in una sola legge, la legge dell'amore e della fratellanza. Prima abbiamo parlato di rischio: in effetti ci sarà stata della perplessità nel settore meno preparato del pubblico: un santo presentato nelle vesti di un ragazzo inquieto, estremamente ancorato alla terra, privo di esteriori crisi mistiche... Qualcuno sarà rimasto deluso. Ma non chi ha colto lo spirito anticonformista del racconto, condotto dalla valente regista Cavani con

taglio secco, con inquadrature essenziali, senza compiacimenti calligrafici».

Ugo Buzzolan, «La Stampa», 7 maggio 1966

FRANCESCO

Regia, soggetto: Liliana Cavani; *sceneggiatura*: Roberta Mazzoni, L. Cavani; *fotografia*: Giuseppe Lanci, Ennio Guarnieri; *montaggio*: Gabriella Cristiani; *scenografia*: Danilo Donati; *musica*: Vangelis; *interpreti*: Mickey Rourke, Helena Bonham Carter, Fabio Bussotti, Mario Adorf, Paolo Bonacelli, Andréa Ferréol, Riccardo de Torrebruna, Aleksander Dubin, Edward Farrelly, Stanko Molnar, Hanns Zischler, Paco Reconti, Diego Ribon; *produzione*: Karol Film/Rai Uno/Istituto Luce/Royal Film; *origine*: Italia/RFT, 1988; *formato*: 35mm, col; *durata*: 150'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Anche se il tema è il medesimo, *Francesco* non è un remake. È nato in un diverso momento della mia vita e quindi anche da una diversa ispirazione. Oggi inoltre che ho maggiore esperienza ho potuto parlare di più dell'amore di Francesco per la vita e per le creature anche perché io stessa ho imparato con il tempo ad amare di più. Mickey Rourke credo che sia l'unico attore in grado oggi di poter interpretare una figura come quella di S. Francesco. Rourke è un attore di grande istinto e professione, ricco di possibilità. Dal punto di vista umano convivono in lui le più diverse sfumature di carattere. Inoltre per il suo aspetto, e la sua sensibilità, per i suoi

slanci e le sue incertezze e forse anche per la sua storia personale mi è sembrato davvero necessario per il mio film. Senza di lui per me sarebbe stato un guaio... [...]

Ho detto già anni fa che si potrebbe almeno ogni dieci anni reinterpretare nuovamente la storia di S. Francesco e ogni volta scoprirvi qualcosa di diverso. Io stessa se dovessi realizzare un terzo *Francesco* certamente non mi annoierei. Comunque, pure essendo stata attenta a delineare alcuni eventi particolarmente significativi nella storia del santo, ho voluto raccontare il film in maniera libera, sciolto da legami troppo storicistici in modo tale da creare una storia attuale e comprensibile in tutti i sensi. Il titolo inizialmente è nato in modo provvisorio. Poi abbiamo ritenuto opportuno mantenerlo perché nel film raccontiamo l'esperienza di Francesco prima della canonizzazione. Quello che colpisce in Francesco è l'assoluta mancanza di retorica, di qualsiasi giudizio critico nei confronti di chi è diverso da lui o non ne condivide le scelte. Ne viene fuori un'immagine di grande libertà che mi pare molto significativa. Un secondo aspetto di Francesco che mi piace ricordare è quello relativo alla sua capacità di cambiare. Caratteristica media della gente è proprio l'impossibilità di cambiare, succube com'è del background, dell'insieme di situazioni e circostanze da cui la loro storia proviene. Francesco, al contrario, vive in un continuo cambiamento, che è anche continua evoluzione. La sua è una ricerca incessante, tesa a valorizzare al massimo i significati della vita. [...] Incontrare Francesco diventa un grande

dono, quello della vicinanza con uno che aveva il contatto con Dio».

Liliana Cavani in G.L., *La Cavani ed il poverello*, «Stampa Sera», 6 agosto 1988

IMMORTALITÀ (PER CAMILO TORRES PRETE GUERRIGLIERO)

Regia, sceneggiatura: Paolo Breccia; *fotografia:* Luigi Verga; *musica:* a cura del maestro Fischietti; *interpreti:* Felipe Escobar, Maria Victoria Uribe, Natanael Diaz, Jesus Loto, Magola Cogollos; *produzione:* Leonardo Palmieri; *origine:* Italia/Francia, 1969; *formato:* 35mm, col; *durata:* 57'.

Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

Dal press-book: «Paolo Breccia [...] ha realizzato questo suo primo film ispirandosi alla vita e alle idee del sacerdote-guerrigliero Camilo Torres. Ambientato interamente in Colombia dove Breccia si è fermato molto tempo con i suoi collaboratori, il film ha suscitato – ancor prima di essere presentato al pubblico – molte polemiche. In particolare la madre di Camilo Torres ha preso posizione contro il film del giovane regista italiano. In una lettera inviata ad un settimanale milanese, la signora Isabel Restrepo de Torres sosteneva che il soggetto del film utilizzava la vita e le idee di suo figlio “in una maniera che offende il rispetto che merita il suo nome e l'affetto che i popoli dell'America Latina, il popolo colombiano e la gioventù di tutto il mondo hanno per la sua memoria”.

Inoltre essa giudicava il film “una falsificazione della personalità e della vita di Camilo”. Il regista italiano ha così replicato alla lettera della madre di Camilo Torres: “Il mio film non vuole essere una biografia di Torres, ma rispecchiare le riflessioni di un europeo sui significati dell'esistenza e dell'opera di Camilo. Nel film il cognome di Torres non viene mai pronunciato. Era previsto che l'unica a pronunciarlo fosse la madre di Camilo, raccontando in vari momenti del film episodi veri della vita di suo figlio: in modo da stabilire così un confronto tra la realtà e la finzione cinematografica. La signora Torres ha letto il soggetto, e subito si è opposta. Come ogni madre, ha un'immagine molto individuale del figlio: per lei Camilo Torres è una specie di Gesù Cristo. Secondo lei, per esempio, Torres non ha mai imbracciato il mitra: mentre è noto che nel periodo della guerriglia, Camilo ha combattuto e ucciso come tutti i suoi compagni. Abbiamo offerto alla signora Torres la possibilità di esprimere il suo dissenso addirittura all'inizio di *Immortalità*: il film poteva cominciare proprio con lei che lo criticava e ne indicava difetti e falsificazioni. Ha rifiutato la proposta”.

IO E DIO

Regia, sceneggiatura: Pasquale Squitieri; *fotografia:* Eugenio Bentivoglio; *montaggio:* Manlio Vianelli; *musica:* Manuel De Sica; *interpreti:* José Torres (voce Ferruccio Amendola), Salvatore Billa, Sandra Palladino, Salvatore Puntillo, Anna Orso, Bernard Faber, Nicole

Le Bourg, Gloria Selva, Paola Natale; *produzione:* Vittorio De Sica per PAC/Vulgo; *origine:* Italia, 1970; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 81'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Un giorno in redazione mi arriva una telefonata di Manuel De Sica [...]: “Mio padre ha letto questo tuo copione che gli ha dato Zavattini e vuole vederti”. [...] Mi fiondo all'Aventino e mi apre la porta lui, Vittorio De Sica. [...] Mi dice: “È un bellissimo copione, però ti dico che questo film non te lo farà fare nessun produttore. Io voglio provarci. Ce la fai a iniziare questo film con 2 milioni?” [...] Finito il primo montaggio del film, si offrì lui di farmi il direttore di doppiaggio. [...] In quegli anni la Chiesa era un po' al centro del dibattito mondiale. [...] Ricordo bene che Pasolini, che era un po' al centro di questo grande dibattito, continuava a ripeterci che la rivoluzione così come il partito comunista ce l'aveva fatta intendere per decenni avrebbero potuto farla in Italia soltanto i cattolici. Avevamo degli esempi di preti sudamericani come Camilo Torres, che addirittura avevano preso il fucile, come si diceva allora. “Mai più senza fucile”. Avevamo degli esempi della Chiesa di liberazione in alcuni stati sempre del Sud America, che poi ho visitato molto più tardi. E quindi nacque l'idea di questo film, di questi “cani della Chiesa”, come venivano chiamati questi preti del Sud, che continuavano a predicare un Vangelo inattuabile praticamente, perché il senso della giustizia era stato oramai travalicato in tutte le direzioni. E quindi questi cani della Chiesa che si ribellavano al pote-

re centrale, al potere opprimente di un Vaticano eccessivamente ortodosso».

Pasquale Squitieri a Paolo Toccafondi e Tommaso Santi, nel DVD Cecchi Gori, 2008

POVERO CRISTO

Regia, sceneggiatura: Pier Carpi; *fotografia:* Guglielmo Mancori; *montaggio:* Daniele Alabiso; *scenografia:* Mario Giorsi; *musica:* Mario Migliardi; *interpreti:* Mino Reitano, Rosemarie Dexter, Raoul Grassilli, Curd Jürgens, Evelyn Stewart, Edmund Purdom, Franco Res-sel, Paolo Gozolino, Roberto Brivio, Corrado Brusatori, Giancarlo Badessi, Sonia Viviani; *produzione:* Nordfilm; *origine:* Italia, 1975; *formato:* 35mm, col; *durata:* 95'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«La trama è importante, d'accordo, ma è come viene realizzata cinematograficamente che è determinante. Le scenografie, gli ambienti, i costumi: tutte cose inventate, per dare l'idea di una società senza tempo, una società alternativa, nella quale credo. Gli esseri del mio mondo hanno rinunciato al superfluo: dai frigoriferi alle amanti, dalle pellicce ai televisori, dal calcio a tutte le forme di evasione che servono al potere per crearci false necessità che ci rendono subdolamente schiavi. E ritrovano la libertà, quella autentica, nella povertà come scelta, non come imposizione. [...] Naturalmente, il potere è in lotta contro questa “rivoluzione spirituale”. E in questo mondo senza tempo agisce il protagonista del mio film, il giovane Giorgio

Cavero, che non riesce a inserirsi nel mondo del lavoro. Licenziato, decide, per follia, di fare l'investigatore privato, scontrandosi con la polizia, che vuole impedirglielo. Quando sta per rinunciare, gli si presenta un misterioso cliente che gli offre cento milioni e gli dà due mesi di tempo per trovarli, come detective, la prova autentica dell'esistenza di Cristo. Il film è la storia di questa indagine, serrata a ritmo di giallo fantastico, che ho definito "giallo-religioso", tra lotte, contrasti, delusioni e rivelazioni, tutta colpi di scena. [...] In quanto al finale, debbo tenerlo segreto, perché si tratta pur sempre di un "giallo". Posso soltanto dire che il mio giovane detective alla fine troverà la prova dell'esistenza di Cristo».

Pier Carpi a Elisabetta Orlando,
nel press-book del film

IL MISTERO DELLA SINDONE

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Salvatore Cerra; *musica:* Coriolano Gori; *interpreti:* Miki Malla, Renato Liprandi, Roberto Maestri, Patrizia Steni, Paolo Romano, Enzo Zamuner; *produzione:* Cerra; *origine:* Italia, 1979; *formato:* 35mm, col; *durata:* 80'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Come accade a volte nella pratica dell'andare al cinema e del giudicarlo, avevo già deciso che il film sarebbe stato notevole prima ancora di averlo visto, promuovendo a privilegio la "rarità" di quella visione. Ma soprattutto esercitando un atto di fede cieca nelle virtù miracolistiche del suo soggetto, che è

certamente uno dei più affascinanti e sollecitanti per chi si occupi di immagini. E infatti, come accade appunto in questi casi, *Il mistero della Sindone* mi si rivelò inferiore alle attese, così da costringermi poi, oggettivamente, a "sopravalutarlo" nella segnalazione [su *Il Patalogo tre*, 1981], per ribadire comunque l'esistenza e il fascino di una questione (e di un mistero) sindone-cinema. Tanto è vero che del film in sé non mi restano quasi più ricordi e per ricostruirne trama e cast devo andare a controllare sulle Segnalazioni del Centro Cattolico Cinematografico, strumento d'altronde mai così attendibile, o per lo meno omologo al film, come in questo caso. Queste ne riassumono il soggetto raccontando semplicemente la vicenda storica del sudario di Cristo conservato a Torino, da quando fu, secondo la tradizione, recuperato dal discepolo Nicodemo fino all'ultima "ostensione" pubblica. "Gli autori – commenta il CCC – si sono valse di ricostruzioni sceniche o di pezzi di repertorio, contrassegnate da evidente religiosità. Nella seconda parte, facendosi documentario, il lungometraggio si sofferma sugli impressionanti fenomeni di devozione popolare avveratisi in occasione dell'ostensione pubblica del 1978" [...].»

Alberto Farassino, *Sindonologia del cinema*, «La Cosa Vista», n. 2, 1985

CERCASI GESÙ

Regia: Luigi Comencini; *soggetto:* L. Comencini, Massimo Patrizi; *sceneggiatura:* L. Comencini, M. Patrizi, Antonio Ricci; *fotografia:* Renato Tafuri; *mon-*

taggio: Antonio Siciliano; *scenografia:* Ranieri Cochetti; *musica:* Fiorenzo Carpi; *interpreti:* Beppe Grillo, Maria Schneider, Fernando Rey, Alexandra Stewart, Ornella Pompei, Giuseppe Cederna, Nestor, Memè Perlini, Daniele Mansi; *produzione:* Achille Manzotti per Intercontinental Film Company/Société Nouvelle Cinévog; *origine:* Italia/Francia, 1982; *formato:* 35mm, col; *durata:* 109'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«La vocazione di Comencini è quella, un po' "demodé", del "moralista" che osserva il costume della società e il fluire della vita e ne descrive le miserie o gli slanci di generosità, sempre con un'aria svagata e pur senza sciattezza, con una sorta di distratta ma sofferta partecipazione. A lui, più che a ogni altro, si potrebbe applicare il precetto di Hitchcock: "il cinema non è una fetta di vita, ma una fetta di torta". Le sue storie hanno il sapore delle torte fatte in casa, alla buona, con pochi ingredienti, in cui l'antico neo-realismo d'impronta zavattiniana e desichiana viene diluito nell'intimismo, quando non si trasforma rapidamente in garbato bozzetto. Per questo, quasi mai, a proposito delle sue opere, si parla di "capolavoro" e quasi sempre di "dignitoso prodotto", abbondando in vezzezzeggiativi dalle forme più strane. Per *Cercasi Gesù*, ultimogenito del regista di *Pane, amore e... fantasia*, le reazioni non sono state diverse, anche se alcuni non hanno saputo nascondere lo stupore per la freschezza e il lindore della messa in scena, per l'ironia e i paradossi disseminati con sapienza lungo

l'arco del racconto, per la recitazione mai prevaricante di un giovane e talvolta geniale attor comico di nome Beppe Grillo. *Cercasi Gesù*, nel panorama del cinema italiano popolato di "pierini" e di "fichissimi", è un fatto anomalo, un film decisamente controcorrente che rinverdisce il genere dei "Fioretti" con le storie di un bizzarro personaggio che potrebbe essere uscito dalla penna di Chesterton o del Bruce Marshall dei tempi felici. È il ritratto di un anti-eroe, di un "buono" che cerca di far prevalere le ragioni del cuore contro la logica dell'egoismo e dell'indifferenza. È una parabola dal sapore evangelico che ha al suo centro un uomo capace ancora di stupirsi, un innocente immune dal cinismo della cosiddetta gente di mondo che, come direbbe G.K.C., non capisce nulla del mondo».

Pietro Pisarra, «Rivista del Cinematografo», aprile 1982

JOAN LUI – MA UN GIORNO NEL PAESE ARRIVO IO DI LUNEDÌ

Regia, sceneggiatura, montaggio: Adriano Celentano; *fotografia:* Alfio Contini; *scenografia:* Lorenzo Baraldi; *musica:* Pinuccio Pirazzoli, Ronald Jackson, A. Celentano, Gino Santercole; *interpreti:* A. Celentano, Claudia Mori, Federica Moro, Marthe Keller, Edwin Marian, Gianfabio Bosco, Mirko Setaro, Haruhiko Yamanouchi, Piero Nuti, André de la Roche, Rita Rusic, Sal Borgese; *produzione:* Mario e Vittorio Cecchi Gori per CG Silver/Extrafilm Produktion GmbH; *origine:* Italia/RFT, 1985; *formato:* 35mm, col; *durata:* 146'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale della prima versione distribuita.

Chi farebbe un film simile oggi? Un musical sperimentale, mostruosamente costoso, follemente inventivo, sulla Seconda Venuta di un Cristo che arriva in un mondo di violenza, corruzione e ipocrisia (un mondo che somiglia sorprendentemente all'Italia di oggi), i cui apostoli sono estremisti di ogni genere, e che canta e balla insieme al Male in persona pur di salvare l'umanità dal destino che in fondo meriterebbe, eppure... Soltanto durante il decennio calante dell'*enlightainment* ci si poteva permettere qualcosa del genere, e solo a patto di essere l'ultima vera star europea, un'assioma pop, un one-man-industry/genere. All'epoca *Joan Lui* si rivelò un fiasco commerciale di proporzioni uniche, e non parliamo poi dei critici da sempre troppo asettici per il genio flamboyant di Adriano Celentano: *auteur hors-les-norms*; oggi si guarda il film e per tutto il tempo si rimpiange la grandezza e il piacere che furono. (Om)

CENTOCHIODI

Regia, sceneggiatura: Ermanno Olmi; *fotografia:* Fabio Olmi; *montaggio:* Paolo Cottignola; *scenografia:* Giuseppe Pirrotta; *musica:* Fabio Vacchi; *interpreti:* Raz Degan (voce Adriano Giannini), Luna Bendandi, Amina Syed (voce Claudia Catani), Michele Zattara (voce Omero Antonutti); *produzione:* Luigi Musini, Roberto Cicutto per Cinema11-undici/Rai Cinema; *origine:* Italia, 2007; *formato:* 35mm, col; *durata:* 93'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«L'ho già dichiarato da tempo: prima ancora di iniziare le riprese sapevo che questo sarebbe stato il mio ultimo film narrativo di messa in scena. Continuerò a fare documentari come quando ho cominciato, più di cinquant'anni fa. [...] Ma cosa significa sapere che stai facendo una cosa per l'ultima volta? Innanzitutto la consapevolezza che l'ultimo atto riassume il senso di tutta la tua esistenza. E in questo caso, la domanda fondamentale che mi sono posto è stata: cosa racconto? Di cosa parlo? Soprattutto, di CHI parlo? Ogni storia deve avere un protagonista che diventi il nostro modello ideale: uomo o donna, nelle passioni amorose come nei grovigli dell'odio, nel bene o nel male. Nel dramma o nella commedia: non fa differenza. Dunque, CHI raccontare? CHI ho conosciuto nella folla dei Grandi della Storia che hanno segnato la mia vita? CHI ricordare fra tanti come esempio assoluto di umanità cui poterci riferire nei momenti bui per trovare sostegno e speranza? È scontato dire "il Cristo"? Sì: il Cristo Uomo, uno come noi, che possiamo ancora incontrare in un qualsiasi giorno della nostra esistenza: in qualsiasi tempo e luogo. Il Cristo delle strade, non l'idolo degli altari e degli incensi. E neppure quello dei libri, quando libri e altari diventano comoda formalità, ipocrita convenienza o addirittura pretesto di sopraffazione. Parole dure, esagerate? Eppure giungono da ogni parte grida di guerra e di dolore quasi fossero un tributo da pagare a un Dio assurdo di distruzione, che semina odio fra gli uomini. Dov'è il Dio di pace?»

Ermanno Olmi,
nel press-book del film

CONVERGENZE PARALLELE Stati generali del cinema italiano, II.

ALPINI

Regia, fotografia: Jean-François Neplaz; *sceneggiatura:* J.-F. Neplaz, Elisa Zurlo; *montaggio:* Caroline Beuret; *interventi:* Mario Rigoni Stern, Lina Tommasella, Luca Magonara, Maurizio Magonara, Ermanno Olmi, Claudio Cristofolini, Mario Brenta, Walter Ronzani, Claudio Cristofolini; *produzione:* Shellac Sud/Film flamme/Route one; *origine:* Italia/Francia, 2010; *formato:* Super16 mm/DV Cam, col; *durata:* 60'.
Copia BetaSP da autore.

La storia tormentata del XX secolo dell'Italia del Nord è la "visione" che maggiormente nutre l'opera dello scrittore Mario Rigoni Stern. In questa ultima testimonianza (è deceduto nel giugno del 2008), accompagna il nostro cammino attraverso l'immaginario dei "montanari" di Asiago. La posizione dell'uomo nel cuore della natura così come nel cuore della guerra, si mescola alla voce dello scrittore. Qui il territorio è una frontiera, il fascismo è un passato-presente, la guerra è scritta sotto una pace di neve. E l'uomo è là.

CAMINANTE

Regia, riprese, ricerca, montaggio: frameOFF; *origine:* Italia, 2011; *formato:* HDV/HD, col; *durata:* 18'.
Estratti di montaggio dal progetto .fermo.mosso.caminante,
Copia DVD (da riprese HDV/HD) da Nomadica.

frameOFF è un gruppo aperto per la ricerca nel cinema e nella fotografia, un crocevia di esperimenti soggettivi e collettivi che si incrociano e si intrecciano. Attraverso l'incontro tra differenti linguaggi di espressione visuale e la ricerca "sul campo", racconta la comunità girovaga dei "Caminanti", residenti a Noto (Sicilia) da oltre 60 anni e portatori di "estraneità" antropologiche, culturali, figurative, simboliche.

[FANTASMI] LA MEDIUM

Regia: Roberto Palma; *soggetto:* Simone Starace; *sceneggiatura:* S. Starace, R. Palma; *fotografia:* Emanuele Zarlenga; *montaggio:* Andrea Gagliardi; *scenografia:* Marco Rea; *musica:* Federico Di Massimo; *interpreti:* Anna Maria Teresa Ricci, Claudia Fratarcangeli, Daniel Teranegra, Franco Bertelli, Anna Maria Pietracatella; *produzione:* Gabriele Albanesi; *origine:* Italia, 2011; *formato:* 4k, col; *durata:* 14'.
Copia DVD (da 4k) da produzione.

Fantasmi – Italian Ghost Stories è un horror composto da cinque episodi, tutti affidati a giovani esordienti e supervisionati da Gabriele Albanesi. Il tema comune è quello tradizionale della *ghost story*, declinato però in chiave moderna e post-moderna, secondo le sensibilità dei diversi autori. Gli altri episodi sono: *17 novembre* (Tommaso Agnese), *Offline* (Andrea Gagliardi), *Fiaba di un mostro* (Stefano Prolli), *Urla in collina* (Omar Protani & Marco Farina).

C'erano due modelli, diversissimi fra loro, che avevo in mente per *La medium*.

Il primo, credo abbastanza evidente, è l'episodio intitolato *La goccia d'acqua* ne *I tre volti della paura* di Bava. Ricordo che nella prima stesura del trattamento, in un eccesso di zelo filologico, avevo persino incluso una nota in cui spiegavo esplicitamente che il finale andava inteso come omaggio a Bava, ma per fortuna Roberto Palma ha avuto il buon gusto di sorvolare e girare la scena senza ingombranti note a piè di pagina. Il secondo rimando, più sottile, voleva invece essere al cinema di Cottafavi e, nello specifico, a *Il boia di Lilla*. Quel che mi ha sempre entusiasmato in quel film è infatti l'idea che la protagonista, con le sue ciniche menzogne, non faccia che mettere in scena dei micro-racconti costruiti ricalcando tutti i cliché pseudo-dumasiani dell'epoca (la povera orfanella, l'innamorata sfortunata, l'avventuriera libertina), ed è un meccanismo analogo a quello che (rapportato al filone "soprannaturale", e con risultati casomai modesti) ho cercato di riproporre nella mia sceneggiatura. Un cinema di genere che sia anche coscienza critica del genere stesso. (Simone Starace)

I TRE VOLTI DELLA PAURA

Regia: Mario Bava; **soggetto:** racconti apocriti di Čechov, Tolstoj, Maupassant; **sceneggiatura:** Marcello Fondato, Alberto Bevilacqua, M. Bava; **fotografia:** Ubaldo Terzano; **montaggio:** Mario Serandrei; **scenografia:** Giorgio Giovannini, Riccardo Dominici; **musica:** Roberto Nicolosi; **interpreti:** Boris Karloff (voce Aldo Silvani), Michèle Mercier (voce Lu-

cia Catullo), Lydia Alfonsi, Mark Damon, Susy Andersen (voce Gabriella Genta), Glauco Onorato, Jacqueline Pierreux (voce Adriana De Roberto), Milly Monti (voce Lia Curci), Harriet Medin; **produzione:** Emmepi/Lyre/Galatea; **origine:** Italia/Francia, 1963; **formato:** 35mm, col; **durata:** 92'.

Copia 35mm da Cineteca Griffith.

«L'antico operatore Mario Bava, da qualche anno passato alla regia, ha voluto introdurre nel nostro cinema le storie orrorifiche sadiche misteriche di cui è ricca la tradizione anglosassone. Il risultato è apparso soprattutto apprezzabile ne *I tre volti della paura*, un film che l'eleganza descrittiva, la morbidezza dei colori, la fluidità del ritmo narrativo rendono degnissimo di competere con le pellicole dei riconosciuti maestri internazionali del brivido, da Hitchcock in giù (o in su). Com'è ovvio siamo nel campo del divertimento puro. Ma l'opera di Bava presenta un interesse che supera il momento tecnico formale. Il divertimento offerto da *I tre volti della paura* è infatti puro da qualsiasi scoria sentimentale o moralistica: morboso e cinico sin che si vuole, ha il merito di buttare all'aria il castello di buoni sentimenti lasciatici in retaggio dal filantropismo edificante ottocentesco. E ciò significa contribuire ad una fra le principali battaglie che il nostro cinema deve ancor oggi sostenere».

Vittorio Spinazzola, *Cinema italiano* 1963, in V. Spinazzola (a cura di), *Film* 1964, Feltrinelli, Milano, 1964

Vent'anni dopo Cottafavi nel nome di Dumas padre e figlio



«Ognuno di noi registi ha dei brutti film da salvare. Ora sotto quale luce possiamo dire è “da salvare”? Se individuiamo il segno, allora va letto non solo per quello che narra. Un Dumas padre viene lasciato in seconda categoria, perché? C'è in Dumas il segno del grande scrittore? E allora deve restare in biblioteca accanto a Proust. Perché Balzac sì e Dumas no? Quando ad esempio ne *Il visconte di Bragelonne* ha una impostazione di critica sociale molto moderna fondata su una visione ironica del re, della corte, del comportamento dei grandi, un'ironia amara e un po' maligna che si precisa nell'uso di certi aggettivi nel descrivere uomini ed eventi con dichiarata ambiguità; insomma con un “segno” tipicamente suo».

Vittorio Cottafavi in Edoardo Bruno, Fabio Ferzetti (a cura di), *Conversazione con Vittorio Cottafavi*, «Filmcritica», n. 322, febbraio-marzo 1982.

IL BOIA DI LILLA (LA VITA AVVENTUROSA DI MILADY)

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* liberamente ispirato ai capitoli 65 e 66 del romanzo *Les trois mousquetaires* di Alexandre Dumas père; *sceneggiatura:* Siro Angeli, Riccardo Averini, Giorgio Capitani, Vittoriano Petrilli; *fotografia:* Vincenzo Seratrice; *montaggio:* Renzo Lucidi; *scenografia:* Giancarlo Bartolini Salimbeni; *musica:* Renzo Rossellini; *interpreti:* Yvette Lebon (voce Gianna Piaz), Rossano Brazzi, Armando Francioli (voce Paolo Ferrari), Maria Grazia Francia, Jean-Roger Caussimon, Massimo Serato, Raymond Cordy; *produzione:* Giorgio Venturini per Produzione

Venturini/Atlantis; *origine:* Italia/Francia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 85'. Copia 35mm da Cineteca Lucana.

Girato nell'estate del 1952, utilizzando gli stessi set del film gemello *Il figlio di Lagardère*, sempre prodotto da Giorgio Venturini alla FERT di Torino.

«I film di Cottafavi, l'abbiamo visto già con *I nostri sogni* (la serata al night, quasi una parodia di quella in *Angel* di Lubitsch) e persino con *Una donna ha ucciso* [...], presentano spesso un alto grado di consapevolezza metalinguistica. Ebbene, è proprio in questa chiave di lettura che *Il boia di Lilla* diventa un'opera notevolissima (nonché un altro passo verso la modernità): il film è tutto costruito giocando sugli effetti stranianti ottenuti raddoppiando sullo schermo le funzioni comunicative di “autore” e “spettatore”. Già l'avvio del flash-back (persino questo, volendo, un racconto nel racconto) è incentrato, ironicamente, su una voce fuori campo (che scopriremo poi diegetica) che riassume brevemente quello che potrebbe benissimo essere lo svolgimento di un qualsiasi melò in costume, mentre visivamente abbiamo il contrappunto di Anna che, straccio alla mano, ironizza sulle sacre rappresentazioni davanti ai suoi occhi. Ma non è che una premessa, una prima strizzata d'occhio, perché il meglio verrà dopo, quando, per raggiungere i propri cinici scopi, la protagonista vestirà di volta in volta panni diversi e, assumendo/raddoppiando il ruolo normalmente riservato all'autore, darà vita a delle vere e proprie messinscene: la si guardi ad esempio quando

prepara la sua uscita dal convento, lavorando sia sul corpo (si fustiga da sola, per convincere il militare dei maltrattamenti subiti) che sui suoni (fugge di nascosto, ma stando bene attenta che in convento se ne accorgano, così avrà una scusa per non tornare); quando reinventa, a uso di De La Fère, la storia d'una nobildonna ormai decaduta (un altro classico del melò...); o ancora quando, quasi come in un radiodramma, inganna il prigioniero inglese per introdursi in territorio nemico (recitando ad alta voce, con tanto di copione e “spalla”, nella tenda accanto). Diversamente dalla *Susana* buñueliana, Milady non ricorre tanto al suo sex-appeal quanto piuttosto alle sue capacità di affabulatrice [...], attingendo gioiosamente al patrimonio del melodramma e del romanzo in costume. Esattamente ciò che, si suppone, dovrebbe fare un regista di cappa e spada “serio” alle prese con Dumas e che, a sorpresa, il “mestierante” Cottafavi si rifiuta di fare: il suo spettatore, vedendosi raddoppiato sullo schermo nella forma dell'ingenuo puntualmente turlupinato, non può fare a meno di prendere coscienza, criticamente o magari anche soltanto ironicamente, della funzione cui, con malcelato cinismo, il cinema culinario normalmente assolve» (Simone Starace, 2007).

FUORI CAMPO Set parallelo

IL FIGLIO DI LAGARDÈRE

Regia: Fernando Cerchio; *soggetto:* dal romanzo di Paul Feval; *sceneggiatura:*

Leo Benvenuti, Giuseppe Mangione, F. Cerchio; *fotografia:* Arturo Gallea; *musica:* Ezio Carabella; *interpreti:* Rossano Brazzi, Milly Vitale, Simone Renant, Antoine Balpêtre, Vittorio Sanipoli, Gabrielle Dorziat, Nerio Bernardi, Nico Pepe, Raymond Cordy; *produzione:* Giorgio Venturini per Produzione Venturini; *origine:* Italia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 85'.

IL CAVALIERE DI MAISON ROUGE

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* dal romanzo e dal dramma di Alexandre Dumas père; *sceneggiatura:* Alessandro Ferraù, Giuseppe Mangione; *fotografia:* Arturo Gallea; *montaggio:* Loris Bellerio; *scenografia:* Giancarlo Bartolini Salimbeni; *musica:* Ezio Carabella; *interpreti:* Armando Francioli (voce Paolo Ferrari), Yvette Lebon (voce Adriana De Roberto), Luigi Tosi (voce Otello Toso), Renée Saint Cyr (voce Gianna Piaz), Alfred Adam, Olga Solbelli, Vittorio Sanipoli, Franca Marzi; *produzione:* Giorgio Venturini per Produzione Venturini; *origine:* Italia, 1953; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 96'.

Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Griffith.

«*Il cavaliere di Maison Rouge* è uno dei peggiori romanzi di Dumas padre, ma piaceva molto ai coproduttori francesi, che me lo imposero... In ogni caso mi piaceva molto uno dei personaggi, il generale Santerre, che si arrabbiava di continuo e gettava a terra la parrucca, e che finisce per provare simpatia per il suo nemico, il cavaliere di Maison Rouge.

I personaggi erano semplici e simpatici, la storia molto dinamica, costruita sui tempi forti, al contrario di *Traviata 53*, dove tutto si basava sulla preparazione degli stati di violenza, sui tempi deboli».

Vittorio Cottafavi in José Luis Guarnier (a cura di), *Entrevista con Vittorio Cottafavi*, «Film Ideal», n. 183, 1 gennaio 1966

«Il film, della durata standard di 90 minuti circa, [...] utilizza tutti i procedimenti abituali degli adattamenti di cappa e spada:

1. l'accuratezza nella ricostruzione storica: Cottafavi ha girato negli studi torinesi della FERT utilizzando scenografie e costumi molto studiati, tanto che il film non appare poi troppo povero rispetto alle produzioni americane del periodo. Non ha però avuto a disposizione, per ragioni economiche, uno dei mezzi più preziosi di questi ultimi, il colore.

2. la semplificazione della storia originale, in particolare del complotto, grazie anche alla riduzione del numero dei personaggi. Così Lorin, l'amico devoto di Maurice Lindey che muore ghigliottinato con lui, figura chiave nel romanzo di Dumas, sparisce, mentre il suo nome diventa uno pseudonimo per... Maison Rouge! Il male è personificato nella figura del calzolaio Simon, custode del Delfino. Maria Antonietta, invisibile per ragioni politiche nell'adattamento teatrale di Dumas, è invece qui il fulcro dell'intera sceneggiatura.

3. il ritmo sostenuto e l'abbondanza di scene d'azione, annunciate fin dalla locandina. [...]

4. il lieto fine: certo, Maison Rouge

muore, ma come nella versione teatrale e al contrario del romanzo, i due amanti Margot e Maurice sfuggono alla ghigliottina e, con grande gioia degli spettatori, prendono il volo».

Denis Saillard, *Le Chevalier de Maison Rouge à l'écran: deux adaptations paradoxales* (Vittorio Cottafavi et Claude Barma), in Jacques Migozzi (a cura di), *De l'écrit à l'écran*, Université de Limoges, Pulim, 2000

TRAVIATA 53

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* Tullio Pinelli, Federico Zardi, liberamente ispirato al romanzo *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils; *sceneggiatura:* T. Pinelli, Siro Angeli; *fotografia:* Arturo Gallea; *montaggio:* Loris Bellerio; *scenografia:* Giancarlo Bartolini Salimbeni; *musica:* Giovanni Fusco; *interpreti:* Barbara Laage (voce Rina Morelli), Armando Francioli (voce Giuseppe Rinaldi), Gabrielle Dorziat (voce Giovanna Scotto), Eduardo De Filippo (voce Giulio Panicali), Marcello Giorda, Carlo Hintermann; *produzione:* Giorgio Venturini per Films Venturini/Synimex; *origine:* Italia/Francia, 1953; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale, per concessione Ripley's Film.

«Volevo, a partire da uno schema accettato dal pubblico italiano, interiorizzare la storia; non i dati della storia, bensì le reazioni di certi personaggi davanti ai dati del dramma. Le storie erano un po' idiote, oppure godevano di meccanismi garantiti dai risultati di altri film dello stesso genere. Io non lottavo contro

queste costrizioni. Nelle sceneggiature, le peripezie erano banali, ma ciò che contenevano di straordinario, ciò che volevo liberare era la partecipazione umana alla sofferenza. Tentavo di farlo soprattutto con i personaggi di donne: l'anima di una donna mi interessa di più, è più sensibile, più capace di penetrare il dolore, e in ogni caso più capace di arrivare nel dolore all'esperazione totale. È per questo che abbiamo deciso di trasformare *Traviata 53*, che era tratto dalla *Signora delle camelie*, di trasportarlo nell'Italia industriale di oggi. Il problema del denaro vi diventava più importante, c'erano grossi interessi alle spalle [...]. Questo rendeva più credibile il soggetto e mi permetteva di scavare di più nell'interiorità di una donna. Una donna che, incapace di imporsi altrimenti che con la sua bellezza, subisce la violenza della società che la circonda, degli uomini che vogliono utilizzarla come uno strumento di potere».

Vittorio Cottafavi, in Bertrand Tavernier (a cura di), *Entretien avec Vittorio Cottafavi*, «Positif», n. 100-101, dicembre 1968-gennaio 1969

«Il film è del genere di quelli che catturano l'interesse degli spettatori, ma di cui i critici, se pur li vedono, danno conto con la morte nel cuore. *Fille d'amour* [titolo francese], tuttavia, è l'eccezione che conferma la regola, visto che si tratta, in fin dei conti, di uno dei migliori film italiani apparsi quest'anno sugli schermi parigini. Gli autori, che gli hanno dato come sottotitolo *Traviata 53*, non si preoccupano minimamente di nascondere il fatto che il loro film

costituisce un plagio di uno dei massimi esempi della nostra letteratura romantica. Ma questa storia, ai nostri giorni priva di senso, inverosimile e melodrammatica, Vittorio Cottafavi ha saputo renderla sensata, verosimile e realmente drammatica. Messa al servizio di una affabulazione di maggiori pretese, la messa in scena del film, ricercata e un po' scolastica, richiederebbe qualche rilievo, ma in un contesto così melodrammatico la cura, l'applicazione, la ricerca di buon gusto costituiscono invece testimonianza di un'ambizione più che lodevole. Se il cinema italiano di qualità è infatti caratterizzato dall'originalità dei soggetti guastati dalla mediocrità della tecnica, si capirà allora come questo film, che è l'esatto contrario, risulti mille volte più interessante da vedere che quelli di De Santis, Lattuada, Germi, Visconti e di tanti registi esageratamente lodati dagli intenditori. Imbroglione teorico se mai ce ne fu, *La Dame aux camélias*, sorta di *Fedra* dei poveri, trova qui, nei suoi minimi dettagli, una verità, un'umanità nuova, grazie alla continua invenzione nella recitazione degli attori, nei loro atteggiamenti, i loro gesti, i loro sguardi. La scelta degli esterni, degli interni dal vero, delle scenografie si conferma infatti come il contrassegno del buon gusto degli attori. Barbara Laage trova qui la sua migliore parte, liberandosi dalle eccessive riserve delle sue precedenti interpretazioni. Un'ombra sullo schermo: la musica, che pur essendo di qualità, resta tuttavia invadente e inadeguata. Perfetta invece la fotografia. La produzione italiana, come quella americana, si appresta dunque in futu-

ro ad ammannirci simili sorprese? Non ci resta davvero che augurarcelo».

François Truffaut, «Arts-Spectacles»,
n. 461, 28 aprile 1954

LA SIGNORA DALLE CAMELIE

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* dalla commedia di Alexandre Dumas fils; *sceneggiatura:* Massimo Franciosa; *fotografia:* Vincenzo Seratrice; *scenografia:* Giorgio Aragno; *musica:* Rino De Filippi; *interpreti:* Rossella Falk, Massimo Foschi, Antonio Pierfederici, Claudio Gora, Arturo Dominici, Dino Peretti, Elsa Albani; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1971; *formato:* video, b/n; *durata:* 103'.

Copia BetaSP da Fuori orario.

«Feci una versione della *Signora delle camelie* attualizzata al 1953 per il cinema (*Traviata 53*) ed era chiaro che dovevo farla ricollocandola nel giusto periodo storico. In questa occasione potei contare su un'attrice eccellente per questo ruolo, Rossella Falk, molto professionale, molto alta, che assomiglia come "tipo" a Greta Garbo. Per me il valore di questa opera risiede nel fatto che è il perno che ha dato una svolta al teatro: finiva il teatro romantico, finiva il teatro tragico e cominciava il teatro borghese. L'importanza del teatro borghese mi pare ovvia, quando viene fatto con amore, passione e interesse».

Vittorio Cottafavi in José Luis Guarner
(a cura di), *Televisión*, in AA.VV.,
Vittorio Cottafavi, Filmoteca Nacional
de España, Madrid, 1980

«Il fatto è che *La signora delle camelie* di Dumas, in questi casi, non è mai stata considerata nella dimensione polemica e sociale, ma soltanto ed esclusivamente come un irresistibile cavallo di battaglia per strappare la lacrima al pubblico, come una sorta di supremo esame di bravura per una prima attrice che si rispetti, che so, un qualcosa di non molto diverso dal finale della *Sonata a Kreutzer* di Beethoven per un violinista di cartello. Proseguendo nel clima di rispetto, diciamo che la rappresentazione di ieri non ci è parsa scostarsi dalla linea di cui sopra, anche se le parole di presentazione di Maria Beltonci potevano far pensare a un'altra impostazione. A questo punto prendiamo atto che un'attrice dalla molteplici, fruttuosa e acclamata attività, Rossella Falk, ha ritenuto opportuno, seguendo le orme delle più illustri glorie del passato, affrontare la fatica e l'impegno di una parte classica del teatro ottocentesco: lodiamola per tale fatica e impegno. Quanto alla commedia, ci perdoni dalla tomba lo stimabilissimo Dumas figlio, ma vista così – con l'unione maledetta troncata da una morte provvidenziale che rimette tutto nell'ordine e la "ribellione" del giovane eroe che poi si getta nelle braccia del padre, un vecchio cretino e insopportabile – ci pareva in definitiva una *Love Story* del secolo scorso».

Ugo Buzzolan, «Morir sì giovane!...»,
«La Stampa», 25 settembre 1971

L'avventura della collezione, I. Film italiani mai visti

dal Fondo Katholische Filmwerk Filmothek
acquisito da Daniela Bartoli alla Cineteca del Friuli



A COME ANATOMIA (OLTRE CHE ARCHIVIO, AVVENTURA ECC.) DELLA COLLEZIONE

La Cineteca del Friuli, che oggi gestisce anche l'istituzionale Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia (in cui confluiscono le collezioni su pellicola e le macchine dell'ex Servizio di Cineteca Regionale, la cui emeroteca e biblioteca confluiscono invece nella Mediateca della Casa del Cinema a Trieste, che riunisce i festival, la Film Commission e Bonaventura), è nata – come Cinepopolare – a seguito del terremoto che aveva distrutto Gemona, fondata da Livio Jacob e Piera Patat. Oltre che di proiezioni ambulanti e della costituzione di una biblioteca di cinema, si è subito occupata della costituzione di un archivio di pellicole, con la fertile e appassionata sinergia di Angelo Raja Humouda, fondatore della Cineteca Griffith di Genova. Mentre inizialmente le raccolte attingevano all'ancora ricco mercato collezionistico a 16mm dagli Stati Uniti, e con la nascita e lo sviluppo delle Giornate del Cinema muto (create appunto dalla CdF con Cinemazero di Pordenone) hanno sviluppato anche un archivio complementare alle scelte di quel festival, nel tempo vi sono confluite alcune preziose collezioni private: dall'Italia per esempio quelle di Attilio Giovannini e Aldo Predonzan; dall'estero, anche come prezioso documento della circolazione internazionale del cinema italiano, alcuni fondi di film talvolta non presenti nelle cineteche italiane. Se dal Sudafrica e dalla Germania (Hunsrück) sono pervenute consistenti raccolte di copie 35mm, di diversa qualità e completezza, comprendenti titoli di tutto il dopoguerra ma con prevalenza degli

anni '70, un tassello in qualche modo imprevisto è quello di una collezione di copie 16mm, ancora di provenienza tedesca ma dal circuito parrocchiale della Katholische Filmwerk Filmothek, per la precisione dalla sua sede di Ruttenburg am Neckar, in provincia di Tübingen. Diciamo imprevisto perché la cessione è avvenuta attraverso una mediazione italiana che forse voleva costituire inizialmente una collezione privata ma ha poi preferito cederla alla CdF. In ogni caso alla signora Daniela Bartoli delle Valli del Pasubio (Venezia) va questo merito, e d'ora in poi la riconoscenza di molti appassionati del cinema italiano.

Purtroppo la CdF è nata tardi per poter intercettare preziose collezioni locali come quella di Attilio Cappai di Conegliano Veneto, dispersasi con la sua eredità. Mentre quella di uno dei maggiori cinefili italiani, Piero Tortolina di Padova, ha preso la direzione della Cineteca di Bologna (dove attende tuttora una valorizzazione, come peraltro la collezione del torinese Baldo Valerio). Insieme ai depositi della Regione Veneto e ai fondi di molti autori triveneti donati alla CdF, la raccolta Bartoli è una traccia delle disperse e vitali passioni cinematografiche di questo estremo lembo d'Italia.

Benché il fondo possa essersi costituito anche per assenza di scelte, per inclusioni casuali, scorrendone i titoli si percepiscono interessanti linee che fanno intuire una scelta: e il gruppo di film dumasiani è tra le linee più appariscenti, ed è anche perciò (oltre che per l'incrocio con Cottafavi) che si è fatta per il festival la scelta di partire da qui, sot-

tolineando quella ricerca dell'avventura, che, come nella produzione letteraria nasce spesso da un sogno di viaggi nel tempo e nello spazio (da Verne a Salgari), nel cinema nasce da un sogno di mondi (o corpi) mai posseduti ma di cui l'immagine si fa la traccia di una presenza che ne compensa la perdita. Le copie, a parte la riduzione a 16mm, presentano probabili riduzioni legate a scelte censorie da circuito parrocchiale, e lacune da usura. Tuttavia conservano mediamente un buon grado di proiettabilità e seguitività, per cui (con la collaborazione di Paolo Venier che ne ha curato la revisione) si è deciso per il festival di proiettarle da supporto originale, scelta naturalmente eccezionale in particolare per i film di cui non risulta al momento diversa conservazione. Ma è una scelta che andava fatta in un contesto da festival, e che ci auguriamo di proseguire in futuro con altri sottogruppi della collezione. Il senso di presenza che dà la proiezione da pellicola è insostituibile (e non per manie feticistiche) rispetto a duplicazioni video. Perché se c'è qualcosa che la pellicola reca in misura incomparabile con altre immagini (anche se ogni immagine postfotografica ne contiene ancora qualche traccia che permette di non perdere del tutto il transito di corpi reali in questo mondo), esso è la sua natura fisica, la flagranza del reale.

Dei quattro film in programma, mentre *A fil di spada* di Bragaglia e il franco-italiano *Il visconte di Bragelonne* di Cerchio sono interessanti e basta, *Il prigioniero del re* di Rivalta e Pottier, e *La spada imbattibile* di Fregonese si rivelano tasselli fondamentali della vitale

storia del cinema italiano. Se del regista argentino si era messa già in luce da più parti (da Jacques Lourcelles a Lorenzo Codelli) la ricchezza di valori da scoprire, questo film dumasiano, che in base a informazioni secondarie appariva un derivato di una debole serie televisiva, si rivela un felicissimo western noir. Ancora maggiore la sorpresa del "figlio di nessuno" che è l'altro film, chiosa ante litteram al rosselliniano *La prise du pouvoir par Louis XIV* nonché prologo perfetto ai Cottafavi dumasiani: come se il suo produttore Venturini/Rivalta vivesse verso la regia la stessa ossessione da doppio del re del personaggio condannato a una maschera di ferro di cui Dumas ha raccontato la storia qui ripresa.

La raccolta contiene anche altri film italiani non conservati dalla Cineteca Nazionale:

Don Vesuvio (Il bacio del sole), 1958, di Siro Marcellini;

Il cielo brucia, 1957, di Giuseppe Masini, con Amedeo Nazzari, sceneggiato da Siro Angeli;

Il conte Ugolino di Riccardo Freda (film presente tuttavia in copia 35mm – con lacune – e 16mm nell'Archivio Storico del Cinema Italiano, vedi scheda in catalogo);

La ragazza di Piazza San Pietro, 1958, di Pietro Francisci;

La paura fa 90, 1951, di Giorgio Simonelli;

Perfide ma belle, 1958, di Giorgio Simonelli;

Porta un bacione a Firenze, 1956, di Camillo Mastrocinque;

Serenata a Maria, 1957, di Luigi Capuano;

Sette canzoni per sette sorelle, 1957, di Marino Girolami.

Il fondo si completa con alcuni film italiani presenti anche altrove, ma di cui in certi casi andrebbe fatta una collazione con le altre copie esistenti, e con alcuni film stranieri in versione italiana, di cui in certi casi andrebbe verificata l'unicità della conservazione in versione italiana (significativa, come sappiamo, per le presenze vocali dell'epoca d'oro del doppiaggio italiano):

Gli angeli del quartiere, 1952, di Carlo Borghesio;

Atollo K (Atoll K), 1951, di Léo Joannon e John Berry, con Stan Laurel e Oliver Hardy;

Il ferroviere, 1956, di Pietro Germi;

Ho scelto l'amore, 1953, di Mario Zampi;

Natale al campo 119, 1947, di Pietro Francisci;

Due cuori fra le belve (Totò nella fossa dei leoni), 1943, di Giorgio Simonelli;

Violette imperiali (Violettes impériales), 1952, di Richard Pottier;

Anche oggi è primavera (The Run-around), 1947, di Charles Lamont;

Il mostro del pianeta perduto (The Day the World Ended), 1956, di Roger Corman;

Precipitevolissimamente (Trouble in Store), 1954, di John Paddy Carstairs;

Il re d'Israele (Sins of Jezebel), 1953, di Reginald Le Borg;

La regina delle nevi (Snežaja koroleva), 1957, di Lev Altamanov, copia b/n;

La rivolta del West (titolo da identificare);

Siberia anno 50 (Der Teufel spielte Balalaika), 1961, di Leopold Lahola;

Terra di conquista (American Empire [?]), 1942, di William McGann;

Il tesoro sommerso (Underwater), 1955, di John Sturges;

Tobor (Tobor), 1953, di Lee Sholem;

La tragedia del Silver Queen (Five Came Back), 1939, di John Farrow.

(s.g.g.)

A FIL DI SPADA

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; *soggetto*: Age, Furio Scarpelli; *sceneggiatura*: Age, F. Scarpelli, Leo Benvenuti; *fotografia*: Mario Albertelli; *montaggio*: Roberto Cinquini; *scenografia*: Gianni Polidori; *musica*: Gino Marinuzzi jr.; *interpreti*: Frank Latimore (voce Giulio Panicali), Milly Vitale, Pierre Cressoy (voce Emilio Cigoli), Doris Duranti (voce Tina Lattanzi), Peter Trent, Arturo Bragaglia, Enrico Glori, Franca Marzi, John Kitzmiller (voce Cesare Polacco), Dagmar Marina Kleszczewski; *produzione*: Delphinus/Panaria; *origine*: Italia, 1952; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 89' (72'). Copia 16mm (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

«La storia di questa avventura, che esaltò le mie doti di organizzatore e veloce esecutore di film, dipende dal fatto che *La carrozza d'oro* era un film concepito per la regia di Luchino Visconti, ma le sofisticherie, le ambizioni, le pretese di questo straordinario regista avevano fatto salire il preventivo a un costo esagerato. [...] Alliata [il produttore] si trovò nella necessità di cercare un altro regista. La scelta cadde su Jean Renoir, che godeva presso il pubblico italiano di un grande prestigio. Ma Alliata si accorse ben presto che la situazione non era

migliorata, perché anche Renoir aveva esigenze che risultarono assai dispendiose. E allora si rivolse a me. Io gli dissi che c'era una sola soluzione: utilizzare le scenografie esistenti e realizzare un secondo film di recupero. Proposi di girare *A fil di spada* [...]. Dopo una settimana dall'inizio delle riprese ero molto più avanti di quanto previsto nel piano di lavorazione ed ero costretto ad attendere che Renoir liberasse gli ambienti. Diabolicamente, proposi di fare un terzo film, ambientato al tempo delle guerre di Indipendenza. Chiamai Age, Scarpelli e Continenza, parlai con loro del film che intendevo realizzare e il risultato fu *Il segreto delle tre punte*, con Massimo Girotti, Luciana Vedovelli, Umberto Spadaro. Non ci fu il tempo di scrivere una vera sceneggiatura e procedemmo con una scaletta. Di mattina giravo le scene di *A fil di spada* nei costumi del '700. Lo facevo dopo aver telefonato ai miei collaboratori e con loro, di volta in volta, discutevo i testi e i dialoghi delle sequenze da filmare. Nel pomeriggio giravo il secondo film nei costumi dell'800».

Carlo Ludovico Bragaglia in Lamberto Antonelli (a cura di), *Vita con i fratelli*, in L. Antonelli, Ernesto G. Laura (a cura di), *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent'anni tra arti e cinema*, ANCCI, Roma, 1992

FUORI CAMPO Set paralleli

LA CARROZZA D'ORO

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura*: J. Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi,

Jack Kirchland; *fotografia*: Claude Renoir; *musica*: Gino Marinuzzi jr. da Antonio Vivaldi; *interpreti*: Anna Magnani, Odoardo Spadaro, Nadia Fiorelli, Georges Higgins, Duncan Lamont, Paul Campbell, Riccardo Rioli, William Tubbs, Jean Debucourt; *produzione*: Francesco Alliata per Panaria Film/Hoche; *origine*: Italia/Francia, 1952; *formato*: 35mm, col; *durata*: 101'.

IL SEGRETO DELLE TRE PUNTE

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; *sceneggiatura*: Age, Furio Scarpelli; *fotografia*: Mario Albertelli; *montaggio*: Roberto Cinquini; *scenografia*: Gianni Polidori; *musica*: Alessandro Cicognini; *interpreti*: Massimo Girotti, Roldano Lupi, Luciana Vedovelli, Umberto Spadaro, Tamara Lees, Piero Pastore, Arturo Bragaglia; *produzione*: Francesco Alliata per Panaria; *origine*: Italia, 1952; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 75'.

IL PRIGIONIERO DEL RE

Regia: Richard Pottier, Giorgio Rivalta [Giorgio Venturini]; *soggetto*: liberamente ispirato alla raccolta *Crimes célèbres* e al romanzo *Le Vicomte de Bragelonne* di Alexandre Dumas père; *sceneggiatura*: Giuseppe Mangione, Alessandro Ferrai, Dominique Vincent, Jacques Viot; *fotografia*: Arturo Gallea; *montaggio*: Loris Bellero; *scenografia*: Giancarlo Bartolini Salimbeni; *musica*: Ezio Carabella; *interpreti*: Pierre Cressoy (voce Gualtiero De Angelis), Andrée Debar (voce Rosetta Calavetta), Armando Francioli (voce Giuseppe Rinaldi), Nerio Bernar-

di (voce Giorgio Capecchi), Xenia Valderi (voce Lidya Simoneschi), Luigi Tosi (voce Carlo Romano), Olga Solbelli, Adolfo Geri, Marcello Giorda, Sergio Bergonzelli, Enzo Fiermonte (voce Emilio Cigoli); *produzione*: G. Venturini per Venturini Films; *origine*: Italia, 1954; *formato*: 35mm, col; *durata*: 81' (68'). Copia 16mm (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

Il film, progettato come coproduzione italo-francese, è stato formalmente realizzato come sola produzione italiana a causa del parere contrario espresso dalla Direzione Generale dello Spettacolo. La regia è firmata nell'edizione italiana da Giorgio Rivalta, pseudonimo del produttore Giorgio Venturini, ma sembra che il lavoro vada piuttosto ascritto al supervisore francese Richard Pottier.

«*Il prigioniero del re* è il film grandioso cui Venturini affida un bel mazzo di speranze, fondate sullo sforzo produttivo in un momento di difficili vicende organizzative, finanziarie e tecniche. Ma il soggetto francese – dal romanzo di Dumas padre – ispirato alla *Maschera di ferro*, garantisce un buon apporto di Vachsberger [co-produttore francese]. Il regista, innanzitutto, Richard Pottier. Non si creda infatti al coregista italiano: Giorgio Rivalta è in realtà lo pseudonimo di Venturini, ed è inserito per evidenti ragioni di nazionalizzazione del film. E poi gli attori: Pierre Cressoy è stato *Giuseppe Verdi* di Matarazzo, un miliardo di incasso con lire del '53. André Debar è stata la bionda Porzia de *Il mercante di Venezia*, ed ha lavorato

con Rossellini nei *Sette peccati capitali*; e inoltre il bravo Armando Francioli. Intorno tutti i migliori comprimari e tecnici. Luigi Tosi e Nerio Bernardi, fra i primi; Gallea, Carabella, Bartolini Salimbeni, i Bigazzi, fra i secondi. Non ho più rivisto il film dal '54. Ne conservo vagamente il ricordo di alcune scenografie sontuose. E Vieri Bigazzi mi conferma un'impresa significativa. Il Palazzo Reale (o il Castello del Valentino) fu ricostruito alla FERT per l'incendio finale. Non un modellino, dunque, ma una bella costruzione».

Lorenzo Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito. Giorgio Venturini alla FERT (1952-1957)*, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1992

IL VISCONTE DI BRAGELONNE LE VICOMTE DE BRAGELONNE

Regia: Fernando Cerchio; *soggetto*: dal romanzo di Alexandre Dumas père; *sceneggiatura*: Claude Boissol, Alexandre Astruc, Roland Laudenbach; *fotografia*: Lucien Joulin; *montaggio*: Léonide Azar; *scenografia*: Roland Quignon; *musica*: René Sylviano; *interpreti*: Georges Marchal (voce Mario Colli), Dawn Addams (voce Gabriella Genta), Florence Arnaud, Jacques Dumesnil, Robert Burnier, André Falcon, Philippe Olive, Jean Tissier (voce Michele Malaspina), Nico Pepe, Franco Silva (voce Nino Dal Fabbro), José Quaglio; *produzione*: Robert De Nesle per CFPC/Orso/Iris; *origine*: Francia/Italia, 1954; *formato*: 35mm, col; *durata*: 94' (80'). Copia 16mm (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

«Desunto il più liberamente possibile dal noto romanzo di Dumas padre, terzo, dopo *I tre moschettieri* e *Vent'anni dopo*, della trilogia illustrante le gesta di D'Artagnan, *Il visconte di Bragelonne*, diretto a colori da Fernando Cerchio, è un onesto film di cappa e spada che risente dei più popolari motivi del genere storico-avventuroso, dai duelli alle imboscate, alle sostituzioni di persona, agli intrighi di Corte, agli equivoci sentimentali e via dicendo. Un repertorio, più che un film organico; dove Dumas è mandato a braccetto con la baronessa Orczy e dietro ai due spunta Sabatini, secondo il metodo conciliativo dei centoni hollywoodiani. La vicenda gioca sullo sfortunato amore di Raoul, visconte di Bragelonne, figlio di Athos e discepolo di D'Artagnan, per la bionda Luisa de La Vallière, favorita di un giovane Re Sole ancora annuvolato dalla presenza del Mazarino; amore che sarà poi facilmente scacciato da quello di una bella inglesina che da tempo spasimava per il bel giovanotto. Ma più ci ha parte l'intrigo della cosiddetta Maschera di ferro, il fratello gemello di Luigi, che perfidi seguaci del Cardinale, all'insaputa di lui morente, sbastigliano e tentano di sostituire al re vero; ma il gioco di questi augusti bussolotti è appunto impedito dal prode Raoul, che coll'aiuto di D'Artagnan e dei suoi baldi moschettieri rimette a forza di spada le cose a posto. Si nota un buon uso degli "esterni", qualche sequenza animosa, proprietà di costumi e di ambienti, e una recitazione corretta».

Leo Pestelli, «La Stampa»,
29 maggio 1955

LA SPADA IMBATTIBILE

Regia: Hugo Fregonese; *soggetto*: liberamente ispirato alla trilogia dei moschettieri di Alexandre Dumas père; *fotografia*: Pier Ludovico Pavoni; *musica*: Mario Nascimbene; *interpreti*: Jeffrey Stone (voce Pino Locchi), Paul Campbell (voce Renato Turi), Sebastian Cabot (voce Carlo Romano), Domenico Modugno (voce Gianfranco Bellini), Peter Trent (voce Augusto Marcacci), Enzo Fiermonte (voce Gualtiero De Angelis), Edmon Ryan (voce Giorgio Capecchi), Victor De La Posse, Irene Papas (voce Dhia Cristiani), Sue Ellen Blake; *produzione*: Thetis; *origine*: Italia, [1954-]1957; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 83' (74').

Copia 16mm (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

Il film, non iscritto al PRC e distribuito nel 1957, nasce come compendio di una delle primissime serie televisive trasmesse dalla RAI, *I tre moschettieri* (1955). Girata in Italia nel 1954, la serie era stata prodotta dalla Thetis Film pensando al mercato internazionale e coinvolgendo quindi in prevalenza attori e registi americani. Dal materiale girato per questi 26 episodi da mezz'ora, pubblicizzati come «esclusivamente per la Televisione» («La Stampa», 9 giugno 1955), sono stati inoltre ricavati otto lungometraggi cinematografici "gemelli", distribuiti in un secondo momento nelle sale italiane (e, pare, tedesche): *I cavalieri della regina* (l'unico iscritto al PRC, a colori, firmato dall'aiuto regista Mauro Bolognini ma diretto in realtà da Joseph Lerner, visto censura del dicem-

bre 1954 ma uscito a Roma solo nel settembre 1955), *Le avventure dei tre moschettieri* (Lerner, 1957), *La spada imbattibile* (1957), *Le imprese di una spada leggendaria* (Nathan Juran/Frank McDonald, 1958), *Gli sparvieri del re* (Lerner, 1958), *Mantelli e spade insanguinate* (Juran/McDonald, 1959), *Le quattro spade* (Juran/McDonald, 1960) e *Criniere e mantelli al vento* (Lerner, 1962). Non è facile, allo stato attuale, ricostruire elenco completo e credits degli episodi televisivi, ma quelli attribuibili a Fregonese e confluiti ne *La spada imbattibile* dovrebbero essere tre: *La spada guascone* (trasmesso il 3 maggio 1955), *La diligenza di Parigi* (9 luglio 1955) e *La freccia di fuoco*.

«Nel maggio 1954 venni incaricato dalla Thetis Films di preparare un repertorio musicale per una serie di 66 episodi [sic] per la televisione americana ispirati alle avventure de *I tre moschettieri*; le musiche avrebbero dovuto essere precise in modo da poter sincronizzare ogni episodio appena montato. Preparai un piano di lavoro di tipo industriale, che prevedeva 75 temi in 400 varianti, per oltre 13 ore di musica. [...] Dopo un massacrante periodo di lavoro, spremendo le meningi, succhiando dalla fantasia ogni frammento, ogni briciola musicale, riuscii a preparare l'immensa mole di partiture per le composizioni richieste. Così in piena estate, con un caldo massacrante [...], nel cinefonico di Cinecittà Franco Ferrara iniziò a registrare i milioni di note che avevo steso sul pentagramma».

Mario Nascimbene, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Spinea, 1993

CONVERGENZE PARALLELE Uno per tutti, tre per mille

IL SOGNO DI D'ARTAGNAN

Regia, animazione: Mac. Alessio; *produzione:* Studio Car.an; *origine:* Italia, ? [anni '30?]; *formato:* b/n; *durata:* 7'.
Copia 16 mm muto (da 35mm sonoro) da Collezione Paolo Venier.

Per un personaggio, quello del quarto dei tre moschettieri, che è il più presente nel ciclo romanzesco dumasiano ben oltre il primo e più noto dei romanzi, ed è anche il più presente nelle molteplici versioni cinematografiche (incluso il film di Fregonese che nella didascalia iniziale fa riferimento a lui più che alla compagnia), è interessante scoprire questa versione animata italiana di cui poco si sa, proveniente da una delle preziose collezioni private triestine, dove si è conservata in formato ridotto, mutizzata e col finale sospeso. Il che non impedisce di goderne le invenzioni quasi parodistiche, come certi cartelli indicatori in italiano ("Parigi" con freccia che indica la direzione, "Sarto dei moschettieri" ecc.). E con la figura del sogno, richiamata dal titolo stesso, che è connaturata all'invenzione dumasiana (dopotutto *Il boia di Lilla* è un grande incubo, di Milady che sin dalla sequenza pretitoli sente il fiato minaccioso del boia, e di chi l'amò di fronte alla sua morte finale). (s.g.g.)

Viaggio in Italia 45/48

Lo sbaglio di essere vivo, ovvero Gli ebrei nella realtà e fuori della realtà

(Dedicato ai cineasti italiani Emanuele Caracciolo, Kurt Gerron, Max Neufeld, Aldo De Benedetti, e al cinema fuori del tempo)



EMANUELE CARACCILO

(Tripoli, 1912 - Roma, 1944)

Dopo gli studi al Centro Sperimentale debutta professionalmente in cinema nel 1937, occupandosi all'inizio di scenografia e sceneggiatura. Il suo unico film da regista è *Troppo tardi t'ho conosciuta* (1939), girato alla FERT di Torino e per molti anni considerato perduto, fino al suo ritrovamento nel 2003. Si tratta di una commedia ispirata a *Il divo* di Nino Martoglio, supervisionata da Carmine Gallone e interpretata fra gli altri da Dino De Laurentiis. La carriera di Caracciolo, però, si interrompe drammaticamente nel 1944: arrestato in febbraio dai nazisti, viene prima incarcerato a Regina Coeli e poi ucciso nell'eccidio delle Fosse Ardeatine.

KURT GERRON

(Berlino, 1897 - Auschwitz, 1944)

Già volontario e medico durante la Prima guerra mondiale, a partire dagli anni '20 si afferma rapidamente come attore e regista. In teatro, in particolare, appare nel primo allestimento dell'*Opera da tre soldi* di Brecht (1928), mentre al cinema partecipa a *Der Blaue Engel* di Josef von Sternberg (1930). Dal 1933, però, le leggi razziali gli impediscono di lavorare in patria e lo costringono a emigrare prima in Francia, poi in Olanda e quindi in Italia, dove nel 1937 dirige in doppia versione italo-olandese *I tre desideri*, co-firmato da Giorgio Ferroni. Internato durante la guerra nel campo di concentramento di Theresienstadt, viene costretto a girare un film di propaganda, *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*,

in cui appunto dipinge il campo come un luogo confortevole e ben organizzato. Il film, terminato nel 1944 e sopravvissuto solo in frammento, non gli garantisce però la salvezza sperata: Gerron viene deportato ad Auschwitz, dove muore. La sua figura, anche controversa, è al centro di due recenti documentari, *Kurt Gerrons Karussell* (1999) e *Prisoner of Paradise* (2002).

MAX NEUFELD

(Guntersdorf, 1887 - Vienna, 1967)

Austriaco, da giovane studia recitazione e inizia a lavorare come attore al Josefstädtertheater, a quei tempi diretto da Josef Jarno. Negli anni dell'immediato dopoguerra passa al grande schermo e, come attore giovane, diviene uno dei primi divi del cinema austriaco, acquistando grande popolarità con una serie di commedie interpretate insieme a Liane Haid. Si appassiona però agli studi di sceneggiatura e regia e abbandona l'attività recitativa. Acquisita un'esperienza tecnica di prim'ordine, lavora un po' dappertutto in Europa, specializzandosi nelle commedie comico-sentimentali che sono tanto in voga nei primi anni del sonoro, raccontando con vivacità storie improbabili, ricche di sorprese, equivoci e contrattempi. Per un certo periodo vive in Germania, ma è costretto ad abbandonare il paese nel 1933, all'avvento del nazismo, perché di origine ebraica. Si trasferisce a Roma, dove scrive varie sceneggiature per passare poi alla regia e diventare uno dei maggiori protagonisti del cinema degli anni '30, con titoli come *Mille lire al mese* (1938), con Alida Valli – attrice che di-

rigerà in altri film di grande successo – *La casa del peccato* (1938), *La prima donna che passa* (1940) e *La canzone rubata* (1941). Arrivato in Spagna nel 1942 per dirigere il film di co-produzione *Buongiorno, Madrid!*, trascorre qui il periodo più duro della guerra (1943-1945); poi ritorna in Italia e riprende la sua attività dirigendo tra gli altri *Il tiranno di Padova* (1946) e *Un uomo ritorna* (1946).

ALDO DE BENEDETTI

(Roma, 1892-1970)

Cresciuto in una famiglia dedita alla cultura, ancora liceale inizia a comporre opere drammatiche e poemi in versi. Tornato dalla Grande Guerra, dove si è arruolato come volontario, scrive numerosi soggetti che diventano quasi tutti delle sceneggiature. Il cinema, del resto, è uno dei primi amori di De Benedetti: il soggetto di *Arabesca*, così come quello de *L'amore stanco* risalgono al 1920. L'anno successivo è la volta di *Incatenata*, diretto da Giuseppe Ricciotti, mentre nel 1923 collabora alla sceneggiatura de *Il corsaro* di Augusto Genina e nel 1927 a quella del *Frate Francesco* di Giulio Antamoro. Intanto nel 1922 ha esordito alla regia con un *Marco Visconti* e nel 1927 dirige il perduto *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* (Garibaldi o l'eroe dei due mondi), cui segue nel 1929 *La Grazia*, tutti lavori che ottengono un discreto successo di pubblico.

Ritorna al teatro e inizia una brillantissima carriera di commediografo. I titoli più noti di questo periodo sono *La resa di Titi* (1931), *Non ti conosco più* (1932),

Milizia territoriale (1933), *L'uomo che sorride* (1935), preludi al suo testo forse più importante: *Due dozzine di rose scarlatte*, scritto nel 1936 e rappresentato molto anche all'estero. Con l'avvento del sonoro si riavvicina al cinema, sia per adattare con successo alcune sue opere (per lo più commedie sentimentali) sia per sperimentare nuovi generi. Firma così commedie garbate come *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932) di Mario Camerini e *Non ti conosco più* (1936) di Nunzio Malasomma.

Poiché di origine ebraica, dopo la promulgazione delle leggi razziali, il suo nome scompare dai titoli, come autore delle sceneggiature o dei soggetti dei film, né vengono più rappresentate sue commedie. Continua però a lavorare intensamente e nel 1942, sviluppando un trattamento di Piero Tellini e di Cesare Zavattini, scrive uno dei suoi più grandi successi: *4 passi tra le nuvole* di Alessandro Blasetti (nei titoli di testa compare come responsabile del trattamento il solo Peppino Amato, che è in realtà una curiosa figura di produttore-autore). Prima di essere blasettiano, il film è un perfetto mix tra le atmosfere sentimentali di De Benedetti e il realismo fantastico zavattiniano.

Nel frattempo procede però inesorabile la macchina persecutoria: in tutti i paesi occupati il nome di De Benedetti viene fatto oggetto di schermo e di censura. L'umiliazione è grande, ma De Benedetti rinuncia all'esilio volontario negli Stati Uniti e continua clandestinamente la sua attività, lavorando tra l'altro alla sceneggiatura di *Taverna rossa* (1940) di Max Neufeld, *Una famiglia impossibile* (1940) di Carlo Ludovico Bragaglia,

Maddalena zero in condotta (1940) di Vittorio De Sica e, sempre per De Sica, rivede quella di *Teresa Venerdi* (1941). Tra il 1941 e il 1942 collabora intensamente anche con Mario Mattòli a *Luce nelle tenebre*, *Ore 9 lezione di chimica* e *Stasera niente di nuovo*, sodalizio che proseguirà poi in altri sette film.

A guerra conclusa torna la firma di De Benedetti su un lavoro teatrale: è *Lo sbaglio di esser vivo* (1945). Ma qualcosa nel nostro autore è cambiato: al di là dell'utilizzo di tecniche compositive innovative, come il flash-back mutuato dalla cinematografia, già dal titolo di questa nuova commedia emerge tutta la disincantata amarezza mutuata in quegli anni di emarginazione. L'opera è la denuncia sofferta della condizione di ebreo dell'autore, il lamento struggente delle violenze subite durante la guerra. E in questi anni scrive, sotto lo pseudonimo di Benedetto Laddei, anche un libro in cui torna sulla sofferta condizione del popolo semita: *Gli ebrei nella realtà e fuori della realtà* ripercorre la genesi del sionismo da Teodor Herzl fino al 1946, affrontandolo in maniera critica e perciò rilevandone anche gli eccessi, ma soprattutto si dilunga sull'ingiusta discriminazione del popolo ebraico di cui egli si sente pienamente partecipe, avendola subita in prima persona.

In campo cinematografico, lavora ancora a commedie come *Mio figlio professore* (1946) di Renato Castellani e a quasi tutti i film di Raffaello Matarazzo, di cui esaspera la vena melodrammatica, tra cui *Catene* (1950), *Tormento* (1951) e *I figli di nessuno* (1952). Prosegue anche la sua attività a teatro, con comme-

die di stile pirandelliano: *L'armadetto cinese* (1947), *Gli ultimi cinque minuti* (1951), *Buonanotte Patrizia* (1956), *Il libertino* (1960). Negli anni '60 i suoi lavori non riscuotono però più il successo di un tempo: vengono considerati troppo leggeri e la sua opera appare inadeguata a una società inquieta e intrisa di forti connotazioni ideologico-culturali. Stanco, sfiduciato e caduto in depressione, il 19 gennaio 1970 si toglie la vita.

LA PORTA DEL CIELO

Regia: Vittorio De Sica; *sceneggiatura:* Cesare Zavattini, Diego Fabbri, V. De Sica, Adolfo Franci, Carlo Musso; *fotografia:* Aldo Tonti; *montaggio:* Mario Bonotti; *scenografia:* Salvo D'Angelo; *musica:* Enzo Masetti; *interpreti:* Maria Mercader, Marina Berti, Elli Parvo, Massimo Girotti, Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Giovanni Grasso, Elettra Druscovich, Annibale Betrone, Giuseppe Forcina, Enrico Ribulsi, Vittorio Cottafavi; *produzione:* Orbis; *origine:* Italia, 1944; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 84'.

Copia 35mm della Cineteca Nazionale.

«Il ministro Goebbels, tramite il suo ambasciatore a Roma, mi fece chiamare per invitarmi a dirigere la cinematografia tedesca a Praga. Nello stesso tempo, l'allora ministro della Cultura Popolare Mezzasoma m'invitava a dirigere la cinematografia della Repubblica Sociale a Venezia. Ero terrorizzato. A Roma c'era il coprifuoco, e alle cinque del pomeriggio si stava tutti chiusi in casa. Alle diciassette e cinque in punto, squillava il telefono e regolarmente Cocco, un

direttore di produzione, di fede profondamente fascista, mi chiedeva: "Allora, De Sica, cosa hai deciso per Venezia?". Ed io, regolarmente, rispondevo: "Devo finire prima di dirigere il film che mi ha commissionato il Vaticano, dal titolo *La porta del cielo*". Questo film è stato la salvezza per me e per i miei compagni attori, che tutti, o quasi tutti, avevano voluto che io li scritturassi anche per piccolissime parti. La sua lavorazione durò quasi un anno. [...] Giravamo nelle cantine di una chiesa, al quartiere Salaria. Anzi, siccome c'era il pericolo dei rastrellamenti tedeschi, avevamo pensato di rinchiuderci là sotto, portando con noi lenzuola e vitto. [...] Non potendo andare a Loreto per girarvi l'ultima sequenza del film, chiesi al vescovo parroco della Basilica di San Paolo se mi consentiva di girare la scena nella sua basilica. Me lo concesse, a patto che mi rendessi responsabile del comportamento serio e rispettoso del folto numero di comparse di cui la scena aveva bisogno. Come avrei potuto ottenere da quei duemila scalmanati, maleeducati, il rispetto del luogo dove avvennero scene disgustose? [...]. Una volta liberata Roma, il film *La porta del cielo* era pronto per la proiezione. Questo film non fu gradito al Centro Cattolico Cinematografico perché non rispondeva alla pura ortodossia cattolica. I miracoli avvenivano negli animi dei fedeli, nella forza di persuasione del Credo. Una donna che guariva di una paralisi alle gambe, conseguenza di un fatto isterico, e la rinuncia di uno dei protagonisti, interpretato da Roldano Lupi, che depositava sull'altare la rivoltella con la quale avrebbe voluto suicidarsi,

erano considerati non completamente ortodossi dai cattolici».

Vittorio De Sica, *La porta del cielo. Memorie 1901-1952*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2004

FUORI CAMPO

Set parallelo

I DIECI COMANDAMENTI

Regia: Giorgio W. Chili; *soggetto:* padre C.V. Vanzin; *sceneggiatura:* G.W. Chili, Pietro Germi, Enrico Ribulsi, C.V. Vanzin; *fotografia:* Sergio Pesce; *musica:* Ezio Carabella; *interpreti:* Marina Berti, Rossano Brazzi, Vera Carmi, Elisa Cegani, Andrea Checchi, Valentina Cortese, Mario Ferrari, Adele Garavaglia, Massimo Girotti, Claudio Gora, Mariella Lotti, Roldano Lupi, Amedeo Nazzari, Carlo Ninchi, Assia Noris, Carlo Tamberlani, Otello Toso, Amedeo Trilli; *produzione:* Profir; *origine:* Italia, 1944; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 102'.

«Correva l'anno di disgrazia 1943, XXII dell'era cosiddetta fascista: tedeschi e italiani bastardi braccavano la città pronti a cogliere qualsiasi cenno di sospetto: la gente si nascondeva come meglio poteva, evitando i brutti ceffi che vagavano per Roma; i cinematografari tremavano di paura. In mezzo a tanta paura, ad alcune teste calde venne un'idea: "giacché dobbiamo stare alla macchia – si dissero – perché non proviamo a fare un film?". Bella idea, non c'è dubbio, che nessuno, certamente, avrebbe presa sul serio. Ma il regista G.V. Chili, un pazzo della scuo-

la di Blasetti, si affezionò all'idea. Disse che la proibizione di girare a Roma lo eccitava e convinse i suoi produttori che avrebbe realizzato un film a lungo metraggio facendo a meno del regolare permesso ministeriale, dei teatri di posa e di tutto l'apparato pubblicitario che accompagna – di solito – la realizzazione di un film. Chili sapeva lui come occultare l'iniziativa, come occultare i suoi aiutanti, i suoi attori, le sue macchine agli occhi dei tedeschi. E il film clandestinamente ebbe inizio. In contrasto con l'atmosfera atea e secessionista che i tedeschi avevano creato intorno alla Chiesa cattolica in quei giorni dell'occupazione, il film s'ispirò ai Dieci comandamenti. Per un eccesso di coraggio che rasentava l'incoscienza, il regista Chili scelse come aiuto un giovane di razza israeliana, Franco Piperno, mentre tra gli sceneggiatori figuravano il comunista Enrico Ribulsi, il democristiano Pietro Germi e padre V.C. Vanzin. [...] Ma fuorilegge furono anche gli operai, i truccatori, gli architetti, gli operatori, le macchine da presa, le lampade, i generici e i quarantadue artisti di primo piano, non tutti simpatici al Ministero della Cultura Popolare che li aveva replicatamente invitati a trasferirsi nel territorio della Repubblica Sociale [...]. Come riuscirono il regista e il direttore di produzione Franco Leone a nascondere tante persone, alcune delle quali sospette, e come tutte queste persone poterono tranquillamente girare un film di circa 4000 metri senza essere scoperti, Dio solo lo sa».

Anonimo, *Dieci comandamenti e quarantadue attori alla macchia*, «Star», 26 maggio 1945

«Non ricordo quale comandamento facessi nei *Dieci comandamenti*. Ricordo, però, che nessuno prese una lira. Il buono era che ci diedero una tessera del Centro Cattolico Cinematografico con la quale evitavamo le retate, perché si girava al Brancaccio, dove arrivavamo in bicicletta, a piedi, col tram».

Amedeo Nazzari in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2009

«La persona che ricordo con maggior emozione è il Papa, Pio XII. Mi ricevette in udienza privata per ringraziarmi di avere fatto un film, *I dieci comandamenti*, in un momento in cui i tedeschi avevano proibito di "girare"».

Assia Noris a Ornella Ripa, «L'Europeo», circa 1969, cit. in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit.

DUE LETTERE ANONIME

Regia: Mario Camerini; *soggetto*: Ivo Perilli, Aldo De Benedetti (non accreditato); *sceneggiatura*: M. Camerini, Carlo Musso, Vittorio Nino Novarese, I. Perilli, Turi Vasile; *fotografia*: Massimo Terzano; *montaggio*: Baccio Bandini; *scenografia*: Gastone Medin; *musica*: Alessandro Cicognini; *interpreti*: Clara Calamai, Andrea Checchi, Otello Toso, Carlo Ninchi, Dina Sassoli, Giovanna Scotto, Vittorio Duse, Heinrich Bode; *produzione*: Carlo Ponti, Franco Piperno per Lux/Ninfa; *origine*: Italia, 1945; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 86'. Copia BetaSP (da 35mm) da Cineteca Nazionale.

«Uno dei film più coraggiosi di tutta la storia del cinema italiano, film senza padrini o partiti alle spalle, testimone della Resistenza senza esserne celebrazione. Evocato anche di recente in un romanzo di Lenzi, resta una di quelle zone veramente segrete del cinema italiano, uno di quei fili del rapporto tra Vaticano e mondo ebraico, oltre le dispute storiche su Pio XII o su figure controverse come Eugenio Zolli, e che tocca episodi cinematografici come *La porta del cielo* di De Sica e l'opera di Romolo Marcellini, ma in primis una figura come Franco Piperno che ottenne protezione dal cineasta vaticano ufficiale Giorgio W. Chili e contemporaneamente impiantò la produzione di questo film di Camerini. Il quale ha sempre eluso le ipotesi sulle proprie origini ebraiche, aggirando ogni legge razziale ben prima della sua promulgazione: semplicemente per un carattere da apolide anche verso il mondo che i nazionalisti etichettarono apolide. Col citato film di De Sica e con *Lo sconosciuto di San Marino* di Cottafavi e Waszynski, è il film della vera controstoria italiana. È anche il punto d'arrivo delle frequentazioni giornalistiche del cinema cameriniano, ponendo al centro della vicenda la tipografia che stampa clandestinamente. Solo un cineasta segnato dall'esperienza delle guerre poteva compiere un tale atto sovrano verso il suo tempo, che non teme di essere pessimista nel momento dei domani che cantano. L'aver rifiutato questo film e aver impedito a Camerini ("regista ormai fuori dalla storia" secondo la formula di rara ottusità di Aristarco) di realizzare progetti sul dopoguerra come *Il maestro*, è

il massimo segno di quella cecità critica che porterà a stravolgere *Fiamma che non si spegne* di Cottafavi».

Sergio Grmek Germani, *Le trincee del Carso, il disco rotto di Giovinezza, i veli di Anna Karenina e Madame Bovary*, in Arnaldo Colasanti, Ernesto Nicosia (a cura di), [Mario Camerini], Gli Archivi del '900, Roma, 2011, in via di stampa

FRANCO PIPERNO

«Io abito al settimo piano [...] in un palazzo di via Beccaria, famoso fra l'altro per l'eccezionale numero di persone che, sotto falso nome, nascose e ospitò durante i nov mesi. Ebbene, proprio l'altro giorno, mi capitò l'occasione d'incontrare e finalmente conoscere, senza travestimenti, quel signore distinto e un po' preoccupato che a quel tempo viveva (a somiglianza di Ercole Patti) bloccato in una stanza del terzo piano. È, questi, Franco Piperno; e fui ben lieto di rallegrarmi con lui per lo scampato pericolo e di apprendere che, passata la paura e riacquistata la libertà, egli aveva iniziato una sua attività di produzione cinematografica con una nuova società chiamata Ninfa, ricca di mezzi e di buone intenzioni e con un programma – mi disse – molto serio e abbastanza interessante. Un simile discorso, a dire il vero, l'avevo già sentito fare anche da altri produttori. Ma il Piperno non esagerò in superlativi né in entusiasmi, parlò anzi con discrezione e quasi con timidezza, il che mi sorprese e mi piacque in un produttore al suo primo film. Di questo suo primo film, intitolato *Due lettere anonime* e diretto da Mario Camerini, si è già data notizia

su questo giornale. Quanto al programma della nuova Società, che per la distribuzione fa capo alla Lux e per l'organizzazione generale a Carlo Ponti, esso prevede nel mese di novembre la lavorazione del film di Renato Castellani già annunciato col titolo di *Avatar* che, per non smentire la tradizione, è stato modificato in quello (fra parentesi, abbastanza brutto) di *Capriccio tragico*. Un racconto fantastico sceneggiato da Flajano e Moravia; una specie di *Dottor Jekyll*, che sarà girato a Venezia, tutto dal vero, con molta nebbia e, come si dice sempre in questi casi, con molta "atmosfera". Come protagonista si è già scritturato Andrea Checchi, mentre per l'attrice principale mi raccontano che hanno già telegrafato a Parigi per chiedere se eventualmente Irasema Dilian (l'ex privatista di *Maddalena, zero in condotta*) sarebbe disposta a tornare in Italia. [...] Inoltre, la Ninfa ha acquistato la sceneggiatura (dicono molto bella) di *Romanticismo*, film che avrebbe dovuto dirigere il povero Poggioli e che, a marzo, dovrebbe finalmente essere realizzato con la regia dello stesso Castellani».

Silvano Castellani, *Girano tutti vorticosamente*, «Star», 1 settembre 1945

FUORI CAMPO

IL FANTASMA DELLA MORTE

Regia: Joseph Glavany [Giuseppe Guarino]; *soggetto:* Vittorio Calvino; *sceneggiatura:* V. Calvino, Anton Giulio Majano; *musica:* Franco Casavola; *interpreti:* Marina Berti, Claudio Gora, Guglielmo Barnabò, Lia Orlandini, Guido Notari,

Achille Milo; *produzione:* Villani e Nino Campomizzi per CSG; *origine:* Italia, [1945-]1946; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 82'.

Riunite in una fattoria della giungla malese, nove persone sono improvvisamente minacciate da un pericolo mortale, che ne lascia emergere gli istinti più segreti.

VIVERE ANCORA

Regia: Leo Longanesi/Nino Giannini; *soggetto:* L. Longanesi; *sceneggiatura:* L. Longanesi, Ennio Flaiano, Steno/Orsola Nemi, N. Giannini, Paola Ojetti; *fotografia:* Aldo Tonti/Domenico Scala; *scenografia:* L. Longanesi/Luigi Ricci; *musica:* Pippo Barzizza; *interpreti:* Gualtiero Tumiati, Giuseppe Pierozzi, Gino Cervi, Aldo Fiorelli, Lida Baarova, Virgilio Riento, Irma Grammatica, Andrea Checchi, Nuto Navarrini, Tito Schipa, Roldano Lupi, Alfredo Varelli, Guido Barbarisi, Anna Capodaglio, Aldo Grimaldi, Tina Maver, Felice Minotti, Dino Peretti, Fausto Tommei; *produzione:* Romolo Marcellini per ACI/Serafino Trabaldo Togna per Norditalia; *origine:* Italia, 1943/1945; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 66' (frammento: 34'). Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Il film venne iniziato a Roma da Longanesi nel luglio del 1943 ma fu interrotto dopo l'8 settembre. Ripreso a Torino, sotto il regime della Repubblica Sociale Italiana, fu ultimato da Nino Giannini con nuovi attori e una sceneggiatura in parte riscritta.

«Nel dicembre '43 o gennaio '44, il giovane Trabaldo Togna, erede di una famiglia di industriali e finanzieri biellesi [...] fonda la Norditalia, con capitale 2.000.000 forniti dal padre e si pone subito alla ricerca di un soggetto, guidato da Rino Rolando e Maggiorino Canonica. [...] Trabaldo Togna incontra Piero Rosi, collaboratore fisso di Camillo Mastrocinque in scenografie ma anche in organizzazioni produttive. Piero Rosi informa dell'esistenza di materiale girato a Roma di *10 minuti di vita*. La lettura della sceneggiatura genera subito un notevole interesse, come può facilmente dedursi trattandosi di tre penne d'eccezione, e cioè Leo Longanesi, Ennio Flaiano e Steno, tutti e tre per vari versi in anticipo sui tempi. Determinante risulta infine la visione del materiale girato che consisteva in tre episodi completi più scene della cornice che inquadrava gli episodi stessi. Tratto da un soggetto originale di Longanesi dal titolo *La follia di Filippo Catoni*, il film narrava gli ultimi minuti di vita degli inquilini di uno stabile che la notte di Natale vengono informati da un anarchico pazzo d'una bomba da lui disposta a minare la casa e quindi tutti legati da un'imminente tragica fine. [...] Decisa l'utilizzazione del materiale disponibile, la ricerca del regista porta a scegliere un vecchio mestierante, onesto e modesto, e cioè Nino Giannini che, dopo un buon lavoro ai tempi del muto ed un impegno nel doppiaggio, era ricomparso per dirigere *Se quell'idiota ci pensasse* e *L'invasore* [...]. La lavorazione fu rapida e, iniziata nell'estate, era conclusa già in autunno, poiché a gennaio del '45 Nino Giannini

stava già lavorando a *Si chiude all'alba* [...]. Di certo, il film in 6 episodi è pronto a marzo del '45 ed il 7 aprile esce al Vittoria di Torino con il definitivo titolo *Vivere ancora*. Annunciato come "un soggetto decisamente insolito nel quale si allacciano vicende ora comiche ora drammatiche... Ossessionante o faceto, grottesco od irrealista, un film d'assoluta originalità"».

Lorenzo Ventavoli, *Longanesi, Flaiano, Steno...*, «Immagine», n. 37, inverno 1996

FUORI CAMPO

LA GRANDE AURORA

Regia: Giuseppe Maria Scotese; *sceneggiatura:* Edoardo Micucci, G.M. Scotese, Cesare Zavattini, Giovanna Soria, Massimo Ferrata; *fotografia:* Otello Martelli; *musica:* E. Micucci; *interpreti:* Rossano Brazzi, Renée Faure, Pierino Gamba, Michele Riccardini, Fausto Guerzoni, Giovanni Grasso, Dante Maggio; *produzione:* Scalera; *origine:* Italia, [1944-]1948; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 85'.

Un giovane compositore sfortunato abbandona l'Italia per lavoro, lasciandosi dietro la moglie e il figlio. La donna, per curare il bambino malato, torna allora nella casa paterna, di cui i due devono accettare la rigida disciplina.

LA VITA RICOMINCIA

Regia: Mario Mattòli; *soggetto:* Aldo De Benedetti; *sceneggiatura:* A. De Benedetti, M. Mattòli, Steno; *fotografia:* Ubaldo Arata; *montaggio:* Fernando

Tropea; *scenografia*: Gastone Medin; *musica*: Ezio Carabella; *interpreti*: Alida Valli, Fosco Giachetti, Eduardo De Filippo (voce Giulio Panicali), Carlo Romano, Aldo Silvani, Nando Bruno, Maurizio Ceselli, Maria Donati, Anna Haardt; *produzione*: Excelsa; *origine*: Italia, 1945; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 87'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il titolo di questo nuovo film di Mario Mattòli, casualmente, si adatta anche alla ripresa, timida ma decisa, della produzione cinematografica italiana. La vita del cinema italiano ricomincia. E ricomincia senza telefoni bianchi. Perché questo pare sia il nuovo imperativo categorico che tutti i nostri registi in blocco si sono tacitamente impegnati di rispettare. Registi al di qua e al di là del film d'Arte, registi commerciali e decadenti, registi con stivaloni o semplicemente con completo da passeggio, lo hanno giurato. [...] Il regista Mattòli – che pure non fu mai uno dei principali avversari del telefono bianco, tanto che l'Alta Corte dell'ACCI pensò bene di accusarlo perfino di aver mantenuto in vita i telefoni bianchi *con atti rilevanti* – ha voluto addirittura andare oltre. Per evitare di cadere in una di quelle vicende che si svolgono in ambiente topograficamente e temporalmente vago, di quelle vicende di comico-sentimentale-ungherese memoria, ha deciso di ambientare la prima sequenza del film tra le rovine della città di Cassino. Alla quale idea, il produttore Mosco ha subito aderito con entusiasmo perché oggi, dal punto di vista di interesse commerciale, avere

Cassino in un film è un *atout* internazionale. La città di Cassino, infatti, è sfortunatamente divenuta di fama mondiale ed è oggi la più tragica testimonianza di ciò a cui può arrivare la guerra. Nessuna rovina è più “vera” e nello stesso tempo più “cinematografica” di quella di Cassino».

Steno, *La vita ricomincia senza telefoni bianchi*, «Quarta parete», n. 1, 4 ottobre 1945

«Gli è che i problemi come quelli che Mattòli ha creduto di dover e poter affrontare sono problemi grossi e veri (ed oggi ad uno stato acutissimo) per essere avvicinati con la melodrammatica e grossolana superficialità, con la stucchevole mediocrità di schemi, col facile cattivo gusto che contraddistinguono Mario Mattòli. [...] E non c'è lenocinio, non c'è dispiegamento di abilità, non c'è ripiego di sperimentata efficacia, non c'è visione di Cassino o di Napoli dirute, non c'è riferimento alla presente situazione italiana, alla borsa nera, ai nuovi ricchi, alle bische clandestine o alle prostitute modelli 1945, che valga a rendere credibili e viventi e attuali e fuori dal generico limbo delle cose false e mancate, una vicenda come quella che Mattòli e Aldo De Benedetti hanno confezionato. Sicché le tirate sulla umanità della giustizia, sull'amore e sulla fedeltà coniugale che segnano i nodi drammatici del film hanno tutta l'aria dell'appiccicaticcio predicatorio e gli spettatori, invece di partecipare direttamente a quella vicenda che avrebbe dovuto ricostruirli nella quotidianità della vita, hanno trovato scampo alla noia solo nelle facili risate che

commentavano le uscite, non tutte davvero di buona lega, messe in bocca al personaggio comico (Eduardo De Filippo)».

Antonio Pietrangeli,
«Star», 10 novembre 1945

FUORI CAMPO **Produzione parallela**

IL CANTO DELLA VITA

Regia: Carmine Gallone; *soggetto*: dalla commedia di Gherardo Gherardi; *sceneggiatura*: G. Gherardi, C. Gallone; *fotografia*: Ubaldo Arata; *musica*: Ettore Montanaro; *interpreti*: Alida Valli, Carlo Ninchi, Roberto Bruni, Luigi Almirante, Maria Mercader, Mario Pisu, Dina Romano; *produzione*: Excelsa; *origine*: Italia, 1945; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 74'.

Una ragazza di campagna aiuta giovane di buona famiglia a nascondersi dai rastrellamenti nazisti. Quando lei resta incinta, però, lui si rifiuterà di sposarla.

LO SCONOSCIUTO DI SAN MARINO

Regia: Michal Waszynski [Michał Waszyński]; *Vittorio Cottafavi*; *soggetto*: Cesare Zavattini; *sceneggiatura*: V. Cottafavi, Giulio Morelli, C. Zavattini; *fotografia*: Arturo Gallea, Gabor Pogany [Gábor Pogány]; *montaggio*: Mario Serandrei; *scenografia*: Boris Bilinski; *musica*: Alessandro Cicognini, Giuliano Conte; *interpreti*: Aurel M. Millos, Vittorio De Sica, Anna Magnani, Maria Renata Bogdanska, Antonio Gandusio,

Irma Gramatica; *produzione*: Gian Paolo Bigazzi per Film Gamma; *origine*: Italia, [1946-]1948; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 79'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Benché i titoli de *Lo sconosciuto di San Marino* lo indichino solo come sceneggiatore, Cottafavi partecipò come co-regista anche alle riprese vere e proprie, probabilmente in virtù delle sue passate collaborazioni con De Sica (qui interprete) e Zavattini (autore). Tutto ciò ovviamente non fa che complicare il quadro, rendendo assai approssimativa l'attribuzione dell'opera: se il soggetto appartiene chiaramente al lato fiabesco-spirituale di Zavattini (*L'angelo e il diavolo*, *Miracolo a Milano*), lo sviluppo propone temi cari anche a Cottafavi (soprattutto la santità); se anche Waszynski firma ufficialmente la regia, alcune soluzioni (la carrellata “scultorea” del prologo, le crisi femminili filmate secondo quella che più tardi Mourlet chiamerà “nozione di invasione”) richiamano alla memoria momenti simili ne *La rivolta dei gladiatori* e *Il boia di Lilla*. [...] Il tema più interessante del film, come dicevamo, è infatti quello della santità, che si sposa però qui strettamente con la situazione morale del dopoguerra. Il personaggio misterioso (smaccatamente cristologico), che appare dal nulla e insegna nuovamente l'amore a un'umanità ormai abbruttita, recupera però assai drammaticamente nel finale la sua dimensione terrena e, fattosi soltanto uomo, deve tornare a far i conti col suo passato e le sue responsabilità morali: e i suoi “miracoli” varranno allora comunque o

andranno reconsiderati alla luce della sua vera personalità? Sarà preferibile l'oblio (ma le scene del passato che ritorna sono tutte a contatto col crocifisso, come fossero illuminazioni celesti) o il peso delle proprie responsabilità (che nel finale conducono il protagonista alla morte e che, proprio per questo, il prete sente il dovere di nascondere alla folla di fedeli)? Come si vede, sono tutti interrogativi inquietanti su ciò che può essere la coscienza umana e sulla possibilità di una ricostruzione morale dopo l'Orrore della guerra e dello sterminio. Certo il pubblico dell'immediato dopoguerra, lo stesso che aveva condannato *Due lettere anonime* di Mario Camerini e premiato *La vita ricomincia* di Mario Mattoli, non doveva esser pronto a un colloquio tanto spietato con la propria cattiva coscienza (men che mai, poi, se esso veniva proposto sotto forma di spettacolo spesso spiazzante per i rapidi salti di registro), ma è singolarmente ingiusto che, a sessant'anni ormai di distanza, il film non abbia ancora riguadagnato la stima che senz'altro merita». (Simone Starace, 2007)

L'EBREO ERRANTE

Regia: Goffredo Alessandrini; *soggetto:* Giambattista Angioletti, liberamente ispirato al romanzo di Eugène Sue; *sceneggiatura:* G. Alessandrini, Flaminio Bollini, Ennio De Concini, Guido De Luca, Enrico Fulchignoni, Anton Giulio Majano; *fotografia:* Vaclav Vich; *montaggio:* Otello Colangeli; *scenografia:* Arrigo Equini; *musica:* Enzo Masetti;

interpreti: Vittorio Gassman (voce Sandro Ruffini), Noëlle Norman, Valentina Cortese (voce Rina Morelli), Harry Feist (voce Augusto Marcacci), Inga Gort, Hans Hinrich; *produzione:* Giuseppe Fatigati per CDI; *origine:* Italia, 1948; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 103'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Significativamente, il primo film italiano che affronta l'Olocausto, *L'ebreo errante*, rappresenta l'identità ebraica come intrinsecamente nomade e sradicata, e così facendo assolve il paese che li ospita dalle responsabilità verso questi stranieri girovaghi. Ancor più disturbante è il collegamento che questo film propone fra la Shoah e le accuse di deicidio che avevano dato una giustificazione pseudo-teologica all'antisemitismo. Secondo la leggenda evocato nel titolo del film, la diaspora sarebbe infatti vista come una punizione divina per aver preso parte alla condanna e alla crocifissione di Cristo: un crimine che l'Olocausto sarebbe servito a espiare, se non per l'intero popolo ebraico almeno per il protagonista, la cui storia chiaramente si identifica con l'intera vicenda della dispersione degli israeliti dalla Terra santa. Ambientato a Francoforte nel 1935, il film si apre con un misterioso viandante, Matteo, che visita la casa del rinomato dottor Lukas Epstein nella speranza di trovare la cura per una malattia che è innanzitutto metafisica. Un lungo flash-back ci riporta così alle origini di quest'uomo, ricco finanziere dell'antica Gerusalemme che aveva insultato Gesù lungo la Via Crucis, ricevendo la condanna che risuonerà lungo tutto il resto del film: "Il mio

cammino è breve ormai, ma tu camminerai nei secoli dei secoli finché la verità non è discesa in te". Un altro salto temporale, questa volta al 1940, e troviamo Matteo che da fortunato banchiere lascia Parigi e i suoi privilegi per unirsi invece alla sua gente in un campo di concentramento senza nome, dove organizzerà una rivolta e una fuga con la sua amata, la bella e virtuosa Esther. Nel finale, Matteo deciderà di sacrificare la propria vita per salvare quella di centinaia di altri prigionieri tenuti in ostaggio. Le sue ultime parole "Il mio cammino è finito" richiamano la profezia di Gesù lungo la Via Crucis, segnando la riparazione dell'ebreo errante per la colpa di non aver accettato la salvezza in Cristo».

Millicent Marcus, *Italian Film in the Shadows of Auschwitz*, University of Toronto, Toronto, 2007

HANS HINRICH

(Berlino, 1903-1974)

Regista e attore tedesco di origine ebraica, attivo in Germania e Austria fino ai tardi anni '30 ma costretto poi a ripiegare in Italia. Anche qui però le leggi razziali gli impediscono di firmare a pieno titolo i film che gira, tanto che il suo nome (italianizzato in Giovanni Hinrich) è accompagnato quasi sempre da quello di un co-regista italiano: Tullio Covaz per *Il re del circo* (1941), Ivo Illuminati per *Il vetturale del San Gottardo* (1941), Aldo Frosi per *Tentazione* (1942). *Nebbie sul mare* (1944), girato ormai durante l'Occupazione, viene inoltre abbandonato per motivi politici ed esce più tardi completato e

firmato dal solo Marcello Pagliero. Dopo la guerra la sua attività di regista si arena, ma fiorisce invece, sempre in Italia, quella di attore specializzato in parti da villain. Da ricordare, fra gli altri, i ruoli sostenuti in due film di Riccardo Freda, *I miserabili* e *Il cavaliere misterioso* (entrambi 1948). In Germania, dove torna negli anni '50, si afferma infine come doppiatore di film americani.

FANTASMI DEL MARE

Regia: Francesco De Robertis, Vittorio Cottafavi; *sceneggiatura:* Giorgio Pastina, Nicola Morabito, F. De Robertis; *fotografia:* Carlo Bellerio; *montaggio:* F. De Robertis; *musica:* Mario Nascimbene; *interpreti:* Raf Pindi, Carlo Giustini, Gaby Sylvia, Anna Arena, Allegra Sander, Bianca Doria, Lucia Brusco, N. Morabito (voce Guido Notari), Umberto Raho, Renato De Carmine, Nino Milano, Celso Carlini, Sandro Morabito, Raoul Grassilli; *produzione:* CCI; *origine:* Italia, 1948; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Griffith.

«*Fantasm del mare* – ultimo della serie – è ancora un film *didattico* e, senz'altro, il più *difficile di tutti*, perché non era davvero semplice compito di *mostrare* – in clima non più *rovente* – il ciclone che sconvolse gli animi di quanti erano isolati, in mare, l'infausto 8 settembre. Il "recensore" ne conviene almeno? Bene. Io ho accettato – quel compito – come un ultimo atto di obbedienza, di dovere, e anche di gratitu-

dine verso la Marina; e devo supporre che Guido Aristarco abbia intuito qualcosa del genere, visto che mi riconosce uno “spirito di corpo” e “una fedeltà all’arma”. (Della qual cosa io lo ringrazio dichiarandogli che, un tale elogio, mi fa più piacere espresso da un critico cinematografico che dallo stesso Capo di Stato Maggiore della Marina.) Però, il “recensore” ha trovato, nel film, tali montagne di errori, da dovergli appioppare la melanconica, piccola e solitaria stelletta dei film *sbagliati*.

Francesco De Robertis, *Libertas, Unitas, Caritas*, «Cinema», n. 7, 30 gennaio 1949

«Ho conosciuto Giorgio Venturini subito dopo la guerra, lui aveva avuto una serie di noie per aver fatto parte della Cinematografia durante la Repubblica di Salò, ma ne era uscito pulito, un po’ compromesso politicamente ma nei limiti dell’accettabile. Aveva in cantiere *Fantasm del mare*, un film sulla consegna agli alleati della nave Giulio Cesare, dopo l’armistizio, diretto dal comandante De Robertis. Io dirigevo stranamente la seconda unità, cui erano affidate le riprese in navigazione, stranamente perché De Robertis aveva molta più esperienza di navigatore, e anche più vocazione, di quanta potessi averne io. Ma aveva preferito seguire da vicino gli attori, quasi tutti non professionisti».

Vittorio Cottafavi in Sergio Toffetti (a cura di), *“Non esiste ritorno...”* Conversazione con Vittorio Cottafavi, in Lorenzo Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito. Giorgio Venturini alla FERT (1952/1957)*, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1992

CONVERGENZE PARALLELE Un epilogo

IL GRIDO DELLA TERRA

Regia: Duilio Coletti; *soggetto:* Maria R. Berardi, Tullio Pinelli; *sceneggiatura:* Lewis F. Gittler, Carlo Levi, Giorgio Prosperi, Alessandro Fersen; *fotografia:* Domenico Scala; *montaggio:* Mario Serandrei; *scenografia:* Ottavio Scotti, A. Fersen; *musica:* Alessandro Cicognini; *interpreti:* Marina Berti (voce Lydia Simoneschi), Andrea Checchi (voce Emilio Cigoli), Vivi Gioi (voce Dhia Cristiani), Carlo Ninchi, Peter Trent, Filippo Scelzo, Luigi Tosi (voce Giulio Panicali), Elena Zareschi, Cesare Polacco, A. Fersen; *produzione:* Alberto Salvatori per Lux/Salvatori; *origine:* Italia, 1949; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 84’.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Ne *Il grido della terra* la diaspora è vista come ingiustizia storica che può essere riscattata tramite un viaggio collettivo verso la terra d’origine del popolo ebraico. Il film è il più apertamente sionista del periodo e, sebbene i protagonisti siano soprattutto ebrei tedeschi e combattenti israeliani, la storia inizia proprio in Italia e anzi assegna un ruolo fondamentale agli italiani che conducono la nave verso la Terra promessa. Il film inizia infatti nel 1947 in un campo profughi dell’Italia del sud. Tra i personaggi presentati subito ci sono il dottor Tannen, un ebreo sopravvissuto ad Auschwitz, Dina, fidanzata di suo figlio Davide (emigrato in Palestina prima della guerra) e Ari, un

israeliano a cui è stato assegnato il compito di condurre i rifugiati in Terra Santa. [...] Il film di Coletti idealizza e critica al tempo stesso il sogno sionista. Canti ebraici, balli folcloristici e un senso di abbondanza circondano l’arrivo dei migranti. Quando il capitano della nave ammira i frutti offerti da una deliziosa fanciulla del posto, in risposta riceve un resoconto dei successi di Israele. “Mille tonnellate di frutti l’anno”, si vanta un giovane, “Cinque anni fa, quando mio padre e io siamo arrivati, non erano nemmeno cinque tonnellate”. [...] Ma il sogno sionista non è privo di risvolti da incubo. Quando il dottor Tannen entusiasta ammette “Com’è tutto bello e buono qui. Adesso capisco il sogno di mio figlio”, sta rivelando esattamente che cosa ostacola questo sogno: la militanza violenta di Davide e i suoi compagni. Il ruolo di comando di George Birkmore nell’esercito di occupazione britannico personifica questo conflitto e svela gli effetti del fanatismo estremista. Dei tre amici che celebrano il momento utopico della Liberazione, soltanto Ari sopravvive, e con lui il film omaggia l’attivismo di chi rifiuta la violenza e ascolta il “grido della terra” lasciando cadere la proverbiale spada nel solco dell’aratro».

Millicent Marcus, *Italian Film in the Shadows of Auschwitz*, cit.

FUORI CAMPO Film parallelo

QUEL FANTASMA DI MIO MARITO

Regia: Camillo Mastrocinque; *sceneg-*

giatura: Gino De Santis, Antonio Pietrangeli, C. Mastrocinque; *fotografia:* Giuseppe La Torre; *musica:* Franco Casavola; *interpreti:* Walter Chiari, Medy Saint Michel, Ernesto Almirante, Cesare Bettarini, Franco Coop; *produzione:* Ferdinando Briguglio per Briguglio Film; *origine:* Italia, 1950; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95’.

Un giornalista, inviato in Palestina, decide di simularsi morto per tornare poi in patria da eroe miracolato.

FORTINI/CANI

Regia: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet; *soggetto:* dal libro *I cani del Sinai* di Franco Fortini; *fotografia:* Renato Berta, Emilio Bestetti; *interventi:* Franco Lattes [F. Fortini], Luciana Nissim, Adriano Aprà; *produzione:* Straub-Huillet per RAI/INA/Polytel/Artificial Eye/New Yorker; *origine:* Italia/Francia/RFT/Regno Unito/USA, 1976; *formato:* 16mm, col; *durata:* 83’.

Copia 16mm da Cineteca di Bologna (Fondo Straub-Huillet).

«*I cani del Sinai* è stato scritto con ira, a muscoli tesi, con rabbia estrema. La sua disperazione è ancora giovanile: maschera malamente la speranza. Invero, intorno a quella estate 1967, la situazione era – per dirla cinese – “eccellente”. Le borghesie filoisraeliane, cioè filoimperialiste, dell’Occidente applaudivano a grandi grida Dayan e i suoi ma già si era avviato, in Francia Italia Germania, quel sollevamento giovanile che in tutto l’anno seguente – accompagna-

to, almeno in Italia, da quello operaio – avrebbe indotto un mutamento così profondo degli equilibri che un decennio ci sarebbero voluto perché i poteri politici, i partiti, le istituzioni, cavalcando la crisi economica, riprendessero fiato. E oggi molti di noi accettano invece l'immagine del caos e della insensatezza. Per non aver saputo dare, in passato, alla nostra ragione la flessibilità dell'acqua e dell'erba, oggi ci tocca subire gli stomachevoli fumi mistici, iniziatici, ermetici, desideranti e “trasversali” che si levano dalle cerimonie intellettuali, editoriali e bancarie. [...] Tutto questo è nitidamente previsto nel film di Straub-Huillet. Naturalmente non posso identificarmi alla interpretazione critica, anzi alla geniale interpretazione, che essi hanno data del mio testo. Quel che ho scritto, nel bene e nel male, è lì, nella pagina di quell'opuscolo, nella sua punteggiatura e nel suo ritmo. Né io che ho scritto e qui scrivo sono quel signore che nei fotogrammi di Straub-Huillet cova in se stesso una esistenza sconfitta e legge, quasi incredulo, quel che un altro se stesso ha scritto, con una enfasi riverbata dai silenzi e dai fragori del presente circostante. In alcune fondamentali immagini del film, apertamente allusive ad un passato che potrà essere anche futuro *se qualcuno saprà volerlo* (le montagne pacificate, l'oleandro fiorito, il panorama di Firenze, la collina del finale) c'è un continuo scambio fra “rinuncia” e “promessa”. La rinuncia, la *Entsagung*, si converte, anche, in promessa».

Franco Fortini, *Una nota 1978 per Jean-Marie Straub*, in Id., *I cani del Sinai*, Einaudi, Torino, 1979

SCHAKALE UND ARABER

Regia: Jean-Marie Straub; *soggetto:* dal racconto di Franz Kafka; *fotografia:* Christophe Clavert; *interpreti:* Barbara Ulrich, Giorgio Passerone, Jubarite Semaran [J.-M. Straub]; *produzione:* Belva GmBh; *origine:* Svizzera, 2011; *formato:* video, col; *durata:* 11'.
Copia DigiBeta da produzione.

«Il testo viene da un racconto di Kafka, su un europeo che attraversando l'Arabia incontra degli sciacalli che parlano la sua lingua. Gli sciacalli raccontano al viandante di quanto disprezzino gli arabi, chiedendo all'europeo di ucciderli. Come allegoria, il racconto è stato letto in molte chiavi (sionismo vs ebraismo ortodosso, arabi vs ebrei) e l'approccio di Straub rispetta queste molteplici aperture. Paradossalmente, mentre alcuni dei testi filmati da Straub non sono necessariamente ambientati in esterni, come il magnifico dialogo da Pavese de *L'inconsolabile* [...], *Schakale und Araber* è ambientato nel deserto arabo, eppure Straub filma gli attori Barbara Ulrich, Giorgio Passerone e Jubarite Semaran in un vecchio salotto illuminato attraverso le finestre dalla luce naturale. Dal momento che lo spazio fisico ricopre un ruolo così cruciale in tutti i suoi film, la scelta per il testo di Kafka è particolarmente misteriosa e aperta all'interpretazione. È come se, dislocandola in un interno tipicamente europeo, Straub riportasse l'ambientazione araba alla fonte stessa di tutti i problemi, l'Europa».

Robert Koehler, *Locarno 2011. Old and New Straub*, «Notebook», 9 agosto 2011

Standard & Poor

La rivoluzione industriale, ovvero La penisola del desiderio (Moody's Movie. Cinema ed economia: due finzioni allo specchio, II.)



FUORI CAMPO

La rivoluzione industriale e Karl Marx (Lavorare per l'umanità) progetti non realizzati di Roberto Rossellini

LA RIVOLUZIONE INDUSTRIALE

Tra i progetti rosselliniani rimasti incompiuti, troviamo *La storia della rivoluzione industriale*: sopravvive un lungo trattamento, che alterna segmenti propriamente narrativi ad altri di carattere più saggistico, come spesso Rossellini amava fare per i suoi lavori televisivi. Così Tag Gallagher ne riassume la struttura: «Inizia dipingendo le squallide condizioni di vita del XVIII secolo: l'alimentazione povera, le abitazioni misere e la mancanza di fognature; Edward Gibbons che racconta come suo padre avesse chiamato tutti i suoi figli Edward, in modo che almeno uno sopravvivesse per perpetuarne il nome. Poi arrivano le prime innovazioni tecniche: la spoletta volante, 1733; il motore a vapore, 1795. William Lee inventa il telaio meccanico e viene denunciato come fosse una trovata in malafede per privare gli operai del pane. Ma la produzione di massa intanto abbassa i prezzi e la popolazione aumenta. «Nessuna arte ha cantato le grandi conquiste raggiunte dall'uomo durante la rivoluzione industriale», sottolinea Rossellini. [...] Seguono discussioni su Adam Smith; Aquino e Lutero sull'interesse; la sintesi medievale delle due città; l'orgoglio medievale contro l'avidità rinascimentale; le cause del nostro secolo di genocidi; la tendenza di ogni società a stabilizzare le proprie strutture attraverso violenza ed educazione; il tentativo dei mass media di consolidare le strutture

vigenti e schiavizzarci approfittando della nostra ignoranza; Erich Fromm; il desiderio di tornare nell'utero materno aderendo a una qualche organizzazione; come l'umanesimo liberale è stato ridotto a commercio e politica; la natura della rivoluzione; l'empirismo inglese e il dogmatismo; l'interdipendenza di esercito e industria; come la separazione fra arte e scienza ha condotto l'arte di oggi verso la politica; come il romanticismo ha cercato di diffondere la speranza ma è stato capovolto dalla rivoluzione francese e dal trionfo del capitalismo» (Tag Gallagher, *Les aventures de Roberto Rossellini*, Léo Scheer, Parigi, 2006).

Sulle pagine della rivista «Arts», il regista la definisce «un poco come *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*. Anch'essa durerà dodici ore, perché è una serie molto ampia, molto estesa. Si tratta proprio dell'inizio di un cambiamento totale del mondo, è la nascita del mondo moderno. Comincia con brevi scene del Medio Evo, perché bisogna partire sempre da un punto molto preciso. Nel Medio Evo si sviluppò un tipo di civiltà completamente verticalizzata, con valori molto ben definiti e una forma di pensiero chiaramente stabilita». E prosegue: «Bisogna spiegare qual era la vita quotidiana degli artigiani, delle arti e delle corporazioni. Da queste brevissime scene si passa alla scoperta della tecnica, che fu l'origine della Rivoluzione Industriale e che, pertanto, è legata a una serie di fenomeni come la colonizzazione, la nuova organizzazione sociale e tutte le idee politiche nuove» (Roberto Rossellini, in «Arts», 1-7 aprile 1969).

Il progetto rimase però incompiuto. Ancora Gallagher ne spiega i motivi: «Attraverso la mediazione di Gian Vittorio Baldi, la televisione canadese sembrava un sostenitore ideale per la *Rivoluzione industriale*. Baldi era un cineasta bolognese con un forte indirizzo politico e un background nel documentarismo televisivo. [...] Alla fine [nel 1965] riuscirono a vendere *L'età del ferro* e a stipulare un accordo produttivo per la *Rivoluzione industriale* con Max Capocardo, direttore del Canadian Broadcasting, e Pierre Juneau, che presiedeva la sezione cinematografica del CBC; entrambi erano partner del National Film Board di John Grierson e del suo programma documentario. Si incontrarono tutti al Lac Quereau per firmare i contratti. [...] Ma i canadesi pretesero che la serie fosse diretta da Roberto in persona e non dal figlio Renzino, e Roberto allora esplose, strappò il contratto e abbandonò l'incontro. Quella sarebbe stata la fine della *Rivoluzione industriale*, anche se Roberto se ne sarebbe pentito per il resto della sua vita» (Tag Gallagher, *Les aventures de Roberto Rossellini*, cit.).

KARL MARX (LAVORARE PER L'UMANITÀ)

I primi mesi del 1977 sono mesi molto intensi per Roberto Rossellini: a Parigi esce per la Fayard il suo secondo libro, *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*; a maggio accetta con grande entusiasmo di presiedere la giuria del Festival di Cannes, dove convince gli altri giurati a premiare un film di provenienza televisiva, *Padre padrone*, diretto da Paolo e Vittorio Taviani. Ma

Rossellini sta lavorando anche alla sceneggiatura di un film sulla vita e sul pensiero di Karl Marx, cui dà il titolo di *Lavorare per l'umanità*. Secondo le parole dello stesso Rossellini «questo era l'ideale di Karl Marx da quando era ragazzo. È un film che racconta dell'uomo, del suo ambiente, dei suoi amori, della sua vita (tra gli anni 1835 e 1848) ma racconta anche come «si diventa Karl Marx». A questo film faranno seguito dei programmi televisivi che copriranno tutto il resto della sua vita e del suo pensiero».

Il progetto rimase tale per l'improvvisa morte del regista, avvenuta il 3 giugno dello stesso anno. Curiosamente il film venne allora proposto proprio ai fratelli Taviani, i quali però rifiutarono di realizzarlo. Di seguito riportiamo ampi stralci della premessa al trattamento, pubblicata sulle pagine di «Paese Sera» un paio di giorni dopo la scomparsa del regista: «Il marxismo ha diviso il mondo in due. Una parte di esso considera Karl Marx la guida che condurrà l'umanità verso un avvenire migliore; l'altra parte un demone, il nemico della civiltà. Gli uni lo considerano il genio ed il campione del riscatto e della libertà; gli altri uno schiavista, un tiranno liberticida. Il mondo così si è diviso in due. Questa divisione fa proliferare odi e violenze. Perché questa disgregazione? Marx è considerato dai suoi avversari un eretico perché ha introdotto e sviluppato una nuova visione del mondo; una differente immagine d'insieme della natura e dell'uomo con tutte le sue conseguenze. Questa nuova idea del mondo è una «teoria» che implica un'azione. Nella concezione, marxista,

del mondo l'azione si deve definire "razionalmente" e deve far nascere un nuovo programma politico. Marx ha suscitato scandalo ed ira così come alcuni secoli fa ha suscitato dissidio e sdegno Galileo sostenendo e dimostrando esatte le teorie copernicane che piazzavano il Sole al centro di un gruppo di pianeti, uno dei quali, il nostro, la Terra, non si trovava più così al centro dell'Universo. Queste collere non sono nuove nella storia degli uomini: ci siamo indignati e scandalizzati quando si è detto che la Terra non era piatta ma rotonda; quando il fisiologo Harvey ha rivoluzionato le leggi della circolazione del sangue; quando abbiamo spostato la sede dei sentimenti dal cuore al cervello; e via dicendo. Le concezioni marxiste hanno esasperato moltissimi ma quel ch'è peggio hanno fatto precipitare moltissimi altri in speranze fantastiche. Ma queste intemperanze, come dice chiaramente Marx, non portano alla salvezza ma possono determinare la perdita di tutti quelli che soffrono. [...] La confusione sulle idee di Marx trova anche alimento negli eventi politici già realizzati nel mondo da forze politiche con etichetta marxista. Certamente lo erano ma come dice Marx stesso "i metodi attraverso i quali si operano i cambiamenti saranno profondamente differenti nei differenti paesi" (Discorso di Amsterdam, 8 settembre 1872). [...] Ma nella pratica quotidiana sappiamo che la maggiore confusione sul marxismo deriva dal significato che si dà a certe parole. Una di queste è "la rivoluzione". Comunemente le si dà il significato stereotipato di colpo che frantuma tutto in una gigan-

tesca esplosione di violenza. Ma chi potrà o vorrà conoscere Marx si renderà conto se egli dice di fare la rivoluzione per fare degli uomini oppure fare degli uomini per rivoluzionare tutto. Egli comunque sostiene che la lotta rivoluzionaria presuppone che il proletariato cosciente di sé diventi una classe costituendo il suo proprio pensiero, i suoi gruppi di intellettuali, i suoi propri "valori", i suoi propri "modelli culturali" per opporli a quelli della borghesia. Il comunismo, per Marx, non deve essere una generalizzazione ed una glorificazione della condizione proletaria, ma l'abolizione di questa condizione perché la sua meta è appunto l'*abolizione delle classi*: "un'associazione in cui il libero sviluppo di ciascuno è condizione del libero sviluppo di tutti" (Dal *Manifesto del Partito Comunista*). Altra espressione che terrorizza è "Dittatura del proletariato". Marx dice che la borghesia con i suoi rapporti di produzione e commercio fa nascere una superstruttura giuridica e politica: uno Stato. Ma ogni Stato, qualunque siano le sue apparenze d'"indipendenza" di fronte alla "società" è sempre lo "Stato" della classe dominante. Non c'è bisogno di arrivare alle esecuzioni capitali, ai campi di concentramento, alle deportazioni; in realtà la dittatura di una classe si può anche realizzare con altre forme politiche: la repubblica, la democrazia borghese sono probabilmente anche le forme migliori di "dittatura della borghesia". Allora per contrapporsi a questa dittatura, come mezzo di transizione si può anche stabilire la dittatura del proletariato che Marx ha inteso – come si vede nei suoi scritti sulla Comune di Parigi –

come la massima espansione della democrazia. È importante comunque, per arrivare alla meta dell'abolizione delle classi, che il proletariato, quando avrà costituito il suo proprio pensiero, diventi egemone. Nell'ambito delle operazioni di informazione e di educazione (di promozione a pensare) che persegua da 15 anni, avvalendosi del cinema e della televisione, penso sia giunto il tempo di occuparmi di Karl Marx. Non per propagandarlo ma per farlo conoscere (così com'è obiettivamente) alle masse che si fronteggiano perché sono pro o contro di lui» («Paese Sera», 5 giugno 1977).

L'ETÀ DEL FERRO

Regia: Renzo Rossellini jr.; *soggetto, supervisione*: Roberto Rossellini; *sceneggiatura*: R. Rossellini, Marcella Mariani; *fotografia*: Carlo Carlini; *montaggio*: Daniele Alabiso; *scenografia*: Gepy Mariani; *musica*: Carmine Rizzo; *interpreti*: Evaristo Maran, Francesca Bartolomei, Walter Zappolini, Alberto Barberito, Pasquale Campagnola, Walter Maestosi, Osvaldo Ruggieri, Giulio Biagini, Arnoldo Dominici, Giovanni Giannotti, Alessandro Lombardi, Evaldo Mancuso, Giancarlo Sbragia (voce narrante); *produzione*: Tullio Kezich e Alberto Soffientini per 22 dicembre/Istituto Luce/Italsider/RAI; *origine*: Italia, 1965; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 277'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Trasmesso sul Secondo Canale, in cinque puntate, il 19 e 26 febbraio e 5, 12 e 19 marzo 1965.

«Perché l'età del ferro? Perché la nostra età storica è chiamata *L'età del ferro*. Era veramente una delle prime cose da toccare, no? Se bisogna cominciare a scrivere l'alfabeto, bisogna cominciare a stabilire quali sono le vocali. Quindi *L'età del ferro* può stabilire quali sono le vocali, poi si proseguirà. Sono programmi che bisognerebbe sviluppare con metodo molto rigoroso, per avere anche efficacia pedagogica, per avere un valore educativo. Io mi sono fatto un certo schema, che poi risponde molto più all'itinerario delle mie scoperte. Siccome questo itinerario è servito a ordinare una parte delle mie idee, beh, come è servito a me può servire ad altri. Ecco il sistema pedagogico che io uso. Non mi metto al di fuori per andare a pensarlo in modo astratto. No, ripeto le esperienze che io ho passato. [...] Io sfuggo sempre dalle idee preconcepite. Non è che io mi prefiggo uno stile. No, bisogna adottare tutto quello che può essere più utile per raggiungere lo scopo. Quindi si salta, si passa da pezzi di repertorio a storie ricostruite. [...] Il quinto episodio è il tentativo di finire con un discorso poetico su ciò che è questa nostra civiltà fatta di macchine, di ferro, di acciaio. C'è molta roba girata da noi ma anche molta roba di repertorio. Sa, quando lei si documenta, si documenta in tutte le maniere. Se esiste un materiale che la illumina e le offre una possibilità di impiego, lo riadopera, no? [...] Quello che appartiene alla storia è diventato semplice, dominabile. Il mondo in cui viviamo non lo dominiamo, lo si vede tutti i giorni. E invece dobbiamo arrivare a dominarlo. L'idea di progres-

so in fondo è poco diffusa: chi denuncia, per es., si pone in una posizione re-triva. Le immagini del quinto episodio del resto non sono mai né celebrative né illustrative. Nell'ultima inquadratura si vedono soltanto degli uomini che possono stare insieme, non c'è più di questo. È un dato di fatto, verificabile nella realtà. Si tratta di gente che torna dal lavoro e ognuno se ne va a casa propria, non si mettono mica a cantare canzonette in coro. Questa è la realtà».

Roberto Rossellini in Adriano Aprà, Maurizio Ponzi (a cura di), *Intervista con Rossellini*, «Filmcritica», n. 156-157, aprile-maggio 1965

ANNO UNO

Regia: Roberto Rossellini; *sceneggiatura:* Marcella Mariani, R. Rossellini; *fotografia:* Mario Montuori; *montaggio:* Jolanda Benvenuti; *scenografia:* Giuseppe Mangano; *musica:* Mario Nascimbene; *interpreti:* Luigi Vannucchi, Dominique Darel, Rita Calderoni, Valeria Sabel, Gianni Rizzo, Carlo Bagno, Tino Bianchi, Paolo Bonacelli, Carlos De Carvalho, Camillo Milli, Nicola Morelli, Stavros Tornes, Omero Antonutti; *produzione:* Rusconi; *origine:* Italia, 1974; *formato:* 35mm, col; *durata:* 123'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Nel ventesimo anniversario della morte De Gasperi torna di moda. Certamente per obbligo e per convenienza rievocativa, ma anche perché con tutta probabilità è arrivato il momento di riscrivere la storia sfrondata da tutte le passioni che ancora fino a poco tempo fa ne rendevano impossibile o per lo meno

problematica l'attuazione. [...] Con *Anno uno* Rossellini riprende il filo di un discorso interrotto molti anni fa con *Roma città aperta* e *Paisà*. Un filo che si riannoda agli stessi atti di allora: la guerra, l'occupazione tedesca, le sofferenze del popolo italiano, la sua dignità e tenacia, la Resistenza, l'unità antifascista, la speranza in un domani migliore. Anzi alcune sequenze di *Anno uno*, come quelle di una Roma tetra e spettrale, livida di paura e di sgomento, o come quella delle vittime del bombardamento estratte dalle macerie, o ancora come quella dell'arrivo degli americani a Roma, sembrano pagine uscite direttamente dal Rossellini del neorealismo. Rossellini torna dunque a ispirarsi al nostro passato prossimo, alla storia più recente e ancora viva, forse troppo viva nel ricordo di ciascuno di noi. E questo probabilmente è il motivo di un certo "rifiuto" dimostrato nei confronti del film. Un rifiuto che nasce dal preconconcetto, dall'incapacità di spogliarci di tutte le stratificazioni sedimentate nella nostra memoria, di tutte le passioni e di tutte le emozioni. Evidentemente siamo ancora troppo immersi nella nostra storia recente per accettare di riviverla con i criteri proposti da Rossellini: gli stessi criteri della storia riscritta con il linguaggio della cronaca che invece ci avevano fatto accettare pienamente *La presa del potere da parte di Luigi XIV*. Il fatto è che per *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, così come per *Blaise Pascal* e per *L'età di Cosimo*, non avevamo bisogno di entrare nella camera di decompressione in quanto ci accostavamo a periodi storici a noi completamente estranei.

Anzi, in quei casi la cronaca ci facilitava la conoscenza del personaggio, ci familiarizzava con l'epoca in questione. La stessa cosa vale anche per *Anno uno*, dove la cronaca offre anche la linea dello stile: uno stile scarno, asciutto, severo, addirittura anonimo e uniforme in apparenza, proprio come la cronaca sbrigativa dei quotidiani. Uno stile che rifiuta le convenzioni spettacolari, i meccanismi narrativi, le concatenazioni drammatiche, per un linguaggio che a prima vista può sembrare sciatto e smorto, ma che in realtà è un invito a riflettere, a meditare, a seguire criticamente il discorso invece di lasciarsi fuorviare dagli artifici dello spettacolo».

Gian Paolo Cresci, *In difesa di Rossellini dopo le polemiche di "Anno uno"*, «La Discussione», 9 dicembre 1974

PASSAPORTO ROSSO

Regia: Guido Brignone; *sceneggiatura:* Gian Gaspare Napolitano, Ivo Perilli; *fotografia:* Ubaldo Arata; *montaggio:* Giuseppe Fatigati; *scenografia:* Guido Fiorini; *musica:* Emilio Gagnani; *interpreti:* Isa Miranda, Tina Lattanzi, Olga Pescatori, Filippo Scelzo, Ugo Ceseri, Mario Ferrari, Mario Pisu; *produzione:* Titanus; *origine:* Italia, 1935; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 92'. Copia 35mm della Cineteca Nazionale.

«L'altra grande affermazione dell'Italia è *Passaporto rosso* [...], un bel film che rivela tutta una accurata preparazione tecnica e artistica all'altezza delle migliori produzioni straniere. La trama che si svolge nell'ambiente sudamerica-

no dei nostri emigrati alla fine del secolo è una assoluta novità per il nostro cinema, che non era uscito finora dall'ambiente italiano ben sapendo la difficoltà che implica un tale tentativo. L'opera è tutta pervasa di un tono commosso e sincero che prende dalle prime scene dell'imbarco fino alla morte del figlio di Casati, volontario alla grande guerra. Alcune scene come quelle del tabarin dove Maria (Isa Miranda) tremante e smarrita canta per guadagnarsi la vita dopo la morte del padre, o come quella brevissima che sintetizza la morte del volontario con un elmetto che cade dopo la scarica di una mitragliatrice, sono di una forza che commuove e fa ammirare. [...] La regia di Brignone benché si valga troppe volte di dissolvenze incrociate spesso inutili e inespressive e riveli qualche accento pabstiano e conwayano è sempre di tono nobilissimo e riesce a fondere armonicamente tutti gli attori. Fra questi eccelle la Miranda che ha momenti di una intensa espressività specialmente nelle scene di dolore e che con questa interpretazione si pone in primissimo piano fra le pochissime attrici italiane».

Alberto Lattuada, *Festival veneziano del cinema (II)*, «Libro e Moschetto», 31 agosto 1935

OPERAZIONE RICCHEZZA

Regia, sceneggiatura, montaggio: Gualtiero Jacopetti; *fotografia:* Gianfranco Formichi Moglia; *musica:* Bruno Ambrosi De Magistris; *voce narrante:* Sergio Rossi; *produzione:* Benvenuto Bar-

santi, Franco Biocchi, Carlo Kowalski; *origine*: Italia/Venezuela, 1983[-2009]; *formato*: 35mm, col; *durata*: 74'.

Copia DigiBeta (restauro da materiali inediti 35mm dell'autore) da Cineteca di Bologna.

Girato nel 1983, il film è rimasto inedito fino al 2009, quando è stato recuperato e restaurato da Cineteca di Bologna e Nero Magazine.

«Il progetto affonda le radici addirittura nel dopoguerra, quando ci si arrangiava per raggranellare un po' di soldi e ritrovare il proprio posto di lavoro. A Viareggio, dove ho vissuto per un certo periodo della mia vita, c'era una famiglia, i Barsanti, che costruiva barche da pesca recuperando pezzi di lamiera dagli aeroplani caduti in guerra. Poi si imbarcavano e andavano a venderle in Venezuela. Allora lavoravo per il "Corriere della Sera" e proposi al direttore di imbarcarmi con loro per realizzare un reportage. Fu un'avventura incredibile: si mangiava carne di delfino – immangiabile, vi assicuro – perché non c'era altro, e alle Canarie raccogliemmo dei profughi del regime di Franco e li imbarcammo con noi in cambio di lavoro. La traversata durò 27 giorni. Tornato in Italia, vendetti il pezzo e pensai che l'epopea fosse finita lì. Dopo 50 anni mi arriva invece una telefonata dall'ingegner Barsanti senior, che con tono severo mi dice: "lei ha cominciato, lei deve finire. Sto morendo, ma ho fatto tanti miliardi e voglio lasciare un segno di me". [...] Ai tempi l'azienda stava costruendo la seconda diga più importante dell'Orinoco. Era un lavoro im-

pressionante, ma tutto tecnica. Non sapevo come approcciare l'argomento... [...] Sono andato alle origini del fiume, che inizia con una cascata che viene giù da una zona inesplorabile. Grazie all'influenza di Barsanti sull'esercito locale siamo riusciti a salire sul passo con un elicottero speciale, e ci abbiamo trovato i resti del velivolo di Angel, un pilota americano che si era schiantato sul colmo della cascata. Lì ho capito che c'era materiale per un film. Un'opera industriale ma soprattutto una storia sul fiume e sui suoi personaggi, come i cercatori d'oro che ho incontrato. Vivono in maniera improbabile, trovando ogni tanto una pietra e componendo poesie. Molti sono italiani. Io questo film l'ho visto solo una volta per il controllo della copia alla Technicolor. Non mi ricordo assolutamente il mio giudizio».

Gualtiero Jacopetti in Andrea Guglielmino, *Gualtiero Jacopetti: cane sciolto in un mondo cane*, «Cinecittà News», 25 novembre 2009

LA MAESTRINA

Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto*: dalla commedia di Dario Niccodemi; *sceneggiatura*: Augusto Mazzetti, G. Bianchi; *fotografia*: Mario Craveri; *montaggio*: Mario Bonotti; *scenografia*: Ottavio Scotti, Liub Christoff; *musica*: Alessandro Cicognini; *interpreti*: Maria Denis, Nino Besozzi, Virgilio Riento, Elvira Betrone, Clara Auteri, Angela Lavagna, Amalia Beretta, Umberto Sacripante, Annibale Betrone; *produzione*: Nembo Film; *origine*: Italia, 1942; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 89'.

Copia 35mm della Cineteca Nazionale.

«Tra coloro che dopo una forte base di preparazione cinematografica svolta in precedenza si accostano per la prima volta nella prova impegnativa della regia è Giorgio Bianchi, che attualmente si accinge nella trasposizione cinematografica della nota e popolare commedia di Dario Niccodemi *La maestrina*. Eravamo a colloquio con lui pochi giorni or sono nel teatro n. 8 di Cinecittà durante una pausa della lavorazione [...]. Come egli stesso ci ha confessato, il suo esordio nasce sotto buona fortuna: nella trama della bella commedia di Niccodemi da realizzare per il cinematografo egli ha trovato gli elementi più rispondenti alla sua personalità per quell'umanità, quel sentimento, quella forza drammatica che sono insiti nella commedia. [...] Innanzi tutto quel che conta nel cinema è ciò che in termine abituale, a volte anche troppo abusato, chiamasi *atmosfera* e la preoccupazione maggiore, ci diceva Giorgio Bianchi, è stata per lui di trovare l'ambiente adatto per lo svolgimento della vicenda e il più idoneo a creare una più spiccata emotività. In quanto alla località, dopo frequenti sopralluoghi nei più caratteristici paesi d'Italia, la scelta si è fermata su Orta, la cittadina dell'Alta Italia a specchio del suo placido lago, la quale più si prestava, nelle sue ordinate vie, nelle sue aperte piazzette, nel suo aspetto di lindore, ad ospitare la umile candida e drammatica storia della piccola maestrina, ingannata e tradita nella sua ingenuità, che cova nel petto l'appassionato amore di madre per la bimba creduta morta e che ritrova invece dopo tante vicissitudini [...]. Per una maggiore aderenza alla vita psicologica

dei personaggi, si è pensato di trasferire la vicenda verso l'epoca del 1910, acquistando così il film un tono di colore che lo renderà anche più suggestivo. [...] Nel congedarci alla fine del nostro colloquio, abbiamo voluto domandare a questo giovane regista se avesse già dei progetti per altri film. Per lui ha voluto rispondere il produttore Genesi, assicurandoci che egli ha già deciso di affidare a Bianchi la realizzazione di un'altra commedia dello stesso Niccodemi, *La nemica*».

Pifferi-Anzaldi, *A colloquio con un nuovo regista. Giorgio Bianchi*, «Cine Magazzino», 11 giugno 1942

LA STRADA DEI GIGANTI

Regia, soggetto: Guido Malatesta; *sceneggiatura*: Arpad De Riso, G. Malatesta; *fotografia*: Enzo Serafin; *montaggio*: Gino Talamo; *scenografia*: Saverio D'Eugenio; *musica*: Guido Robuschi, Gian Stellari; *interpreti*: Don Megowan, Chelo Alonso, Hildegard Knef, Ivo Garrani, Dario Michaelis, Nerio Bernardi, Paul Müller, Amedeo Trilli, Alfio Caltabiano; *produzione*: Tiberius; *origine*: Italia, 1960; *formato*: 35mm, col; *durata*: 100'.

Copia 35mm da Archivio Storico del Cinema Italiano.

Il giudizio sul film secondo la revisione preventiva del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 11 dicembre 1959: «Il lavoro – ambientato nel 1859 fra le Alpi Apuane – è sviluppato attorno alla costruzione della ferrovia locale che, per ragioni strategiche, è fortemente osta-

colata dagli Austriaci in previsione della guerra col Piemonte. In questa cornice politica si snoda la vicenda che, oltre a raffigurare la solita contrastata vicenda sentimentale, punta su quella descrittiva avventurosa e drammatica di avvenimenti – a base di sabotaggi, ribellioni e lotte più o meno aperte – che hanno fatto la fortuna di certi film americani a sfondo pionieristico. Si può anzi dire che questa iniziativa si presenti come un tentativo di creare, nel nostro ambiente storico, un film che ricalchi le formule di quei film, ambientati per lo più all'epoca della guerra di secessione. La sceneggiatura è costruita con una certa intelligenza e non dovrebbe mancare ai preventivati risultati spettacolari, anche se forse – in sede artistica – la tematica troppo simile a quella dei western nuoce a una più calibrata e rispondente ricostruzione ambientale. Elemento positivo è la totale assenza di motivi censurabili».

SOPRAELEVVATA. UNA STRADA D'ACCIAIO

Regia: Valentino Orsini, Lionello Masobrio; *commento:* Franco Fortini; *fotografia:* Erico Menczer, Gerardo Patrizi, Mario Volpi; *produzione:* RPR/CMF; *origine:* Italia, 1965; *formato:* 35mm, col; *durata:* 19'. Copia BetaSP (da 35mm) da Fondazione Ansaldo.

«Una strada d'acciaio è anche il lavoro che lascia avvertire con più chiarezza, nonostante l'apparente distanza dai temi più consueti della poesia fortiniana,

il proprio legame con i versi dell'autore. Il testo è organizzato per brevi blocchi e propone, con un suo réfrain interno, una sorta di grande ballata metrica: alla struttura di acciaio e cemento che viene svolgendosi sotto i nostri occhi come un paradosso fatto di pesantezza e velocità, aria e materia, corrisponde la dimensione del "discorso" le cui singole parti si dispongono dinamicamente in vista di un fine che ne compie il progetto: "Spazi ordinati, spazi mobili, aria da attraversare, da ordinare, da percorrere, in blocchi, frazioni, frammenti, luci, lampi". Si avverte nel rapporto tra decostruzione "sintattica" e costruzione architettonica, segmento o sintagma e insieme del discorso, anche l'eco di un luogo concettuale e poetico di primo piano nell'opera fortiniana, quello indicato dalla coppia Ordine/Disordine (si veda *Questo muro*); quasi una "firma" che suggerisce un approccio dialettico al motivo del Progresso, perciò proprio dell'oggetto del discorso ma anche emblematico per gli anni del "boom".

Luca Lenzini, *Fortini e il cinema*, «L'Ospite Ingrato», 16 dicembre 2010

INCONTRO CON LA OLIVETTI

Regia: Giorgio Ferroni; *commento:* Franco Fortini; *fotografia:* Giuseppe La Torre; *musica:* Virgilio Chiti; *produzione:* Olivetti; *origine:* Italia, 1950; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 23'. Copia BetaSP (da 16mm) da Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.

«Negli anni in cui è impiegato presso l'ufficio pubblicità dell'Olivetti, Fortini

scrive il primo commento per il cinema: nell'*Incontro con la Olivetti* (1950), diretto da Giorgio Ferroni, descrive una "fabbrica-mondo" che sconfina dagli stabilimenti per disegnare, attraverso i servizi e le strutture aziendali, tutta Ivrea, modellandone i rapporti sociali. Nell'arco di una giornata di lavoro – dall'ingresso all'uscita di fabbrica – si ripercorrono le fasi della produzione: progettazione, disegno, attrezzaggio, fonderia, montaggio, assemblaggio; seguendo gli operai e i loro familiari in mensa, in biblioteca, nei parchi giochi per i bambini fino nel convalescenziario aziendale».

Sergio Toffetti, *Fortini e il cinema*, nel programma della retrospettiva *Franco Fortini, storie di cinema tra lavoro e impresa*, Torino, 16-17 novembre 2010

SCIOPERI A TORINO

Regia, fotografia, montaggio: Carla e Paolo Gobetti; *commento:* Franco Fortini; *musica:* Sergio Liberovici; *voci:* Lino Biancolini, Iginio Bonazzi, Angiolina Quinterno; *produzione:* Il Nuovo Spettatore Cinematografico; *origine:* Italia, 1962; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 35'. Copia 16mm da Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza.

«Il breve documentario di Paolo e Carla Gobetti sugli scioperi milanesi della Lancia e della Michelin ha anch'esso una tesi: come esistesse a Torino un potenziale di lotta operaia dai sindacati non interpretato o interpretato solo in parte. Scritto dopo la straordinaria conferma offerta dallo sciopero FIAT del luglio 1962, il commento si era propo-

sto anche di suggerire i pericoli di involuzione e di collaborazione impliciti in ogni lotta sindacale del nostro tempo quando la si voglia depurata da finalità politiche; rammentare che il potere e non il contratto è il fine della lotta operaia; che "azienda di stato non vuol dire azienda socialista" (parve allora a taluno che avessi detto una mostruosa eresia estremista); e che d'altra parte è inutile che gli operai pensino di fare a meno dei loro sindacati se non hanno nulla che li sostituisca. Occorre dire che il film e il testo non ebbero, nella sinistra ufficiale, buona stampa? Ma gli operai che l'hanno visto, hanno capito. Era stato scritto per loro; e quindi – per quanti siano i suoi difetti, e so che non sono pochi – non sarà stato del tutto inutile».

Franco Fortini, *Tre testi per film. "All'armi siamo fascisti" (1961), "Scioperi a Torino" (1962), "La statua di Stalin" (1963)*, Avanti, Milano, 1963

LE REGOLE DEL GIOCO

Regia: Massimo Magrì; *soggetto:* Riccardo Felicioli, Michele Pacifico; *commento:* Franco Fortini; *fotografia:* Vittorio Storaro; *montaggio:* Franco Gaieni; *musica:* Evasio Roncarati; *produzione:* Politecne per Olivetti; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 35mm, col; *durata:* 17'. Copia BetaSP (da 35mm) da Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.

«Le regole del gioco di Massimo Magrì è invece uno dei film "ideologici" tipici della produzione Olivetti, che non serve a pubblicizzare un prodotto, ma sintetizza una visione del rapporto tra

tecnologia e sviluppo. L'incipit riafferma la fiducia nella capacità dell'uomo di stringere il futuro nelle proprie mani e rifiuta ogni tentazione di arcadica fuga dalla modernità: "Dicono che affogheremo nella carta straccia [...], dicono che il profumo del carburante ha condannato l'odore di qualunque erba [...]. Da trent'anni ci spiegano che la corsa al consumo consuma ogni specie di corsa, che in fondo ai corridoi del supermercato c'è un Minotauro a premi, che dal jet scendono con noi sopra e sotto-sviluppo, passato e futuro [...]. Ma ai mali del presente si rimedia solo con un po' più di presente. Le macchine vinceranno le macchine. Ecco tutto".

Sergio Toffetti, *Fortini e il cinema*, cit.

DIVISIONE CONTROLLO NUMERICO

Regia: Aristide Bosio; *commento:* Franco Fortini; *fotografia:* Carlo Ventimiglia; *musica:* Piergiorgio Bosio; *produzione:* Olivetti; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 35mm, col; *durata:* 9'.
Copia BetaSP (da 16mm) da Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.

Filmato promozionale sulle macchine Auctor prodotte dalla Divisione Controllo Numerico della Olivetti nello stabilimento di San Bernardo d'Ivrea.

PROGETTO N. 128

Regia: Valentino Orsini; *commento:* Franco Fortini (non accreditato); *fotografia:* Giuseppe Pinori, Claudio Sterpone; *montaggio:* Osvaldo Marini; *musica:* Benedetto Ghiglia; *produzione:*

CineFiat; *origine:* Italia, 1969; *formato:* 35mm, col; *durata:* 28'.

Copia 35mm da Archivio Nazionale Cinema d'Impresa.

«Torniamo indietro di una quarantina di anni e siamo nel 1969, anno importante per la FIAT, Torino e i suoi stabilimenti di produzione, perché veniva lanciata la 128, nuova berlina 1100, categoria centrale della gamma FIAT. [...] Si trattava di documentare la nascita di un prodotto mettendone in evidenza le qualità inedite prima che queste fossero riconosciute dal pubblico. Un lavoro di documentazione, dunque, e non uno spot pubblicitario. Compito difficile che necessitava di un buon soggetto e di un buon testo di supporto. Di qui la scelta da parte di Orsini di una personalità della cultura e della comunicazione come Franco Fortini, collaboratore dell'ufficio pubblicità della Olivetti. Sono passati quarant'anni da questo episodio e oggi nel ricordarlo in occasione della rivisitazione dei lavori di Fortini si torna a parlare del fatto che quest'ultimo non compare tra gli autori del documentario sulla 128, come se questa assenza fosse dovuta a una sua volontà politica. Il fatto è che, in quanto collaboratore della Olivetti, Fortini non se la sentiva di apparire come autore in un film commissionato da un'altra industria dell'importanza della FIAT, quasi si trattasse di un conflitto di interessi. [...]

I testi di Fortini sono un esempio di scrittura ora descrittiva, ora evocativa, sempre sapiente, qua e là ammonitoria e profetica, incalzante, una scrittura che riproduce l'esattezza delle inimitabili pagine dei manuali di uso e manuten-

zione olivettiani, una scrittura ritmata, ricca di contrasti, di colori e con una andatura che mima il montaggio dei pezzi meccanici in linea che scorrono nelle immagini. Si provino a rileggere certe pagine, mettendole a confronto con i testi pubblicitari dell'epoca, e si vedrà la differenza tra i due».

Oddone Camerana,
Fortini, poeta a trazione anteriore,
«La Stampa», 16 novembre 2010

I FIDANZATI

Regia, sceneggiatura: Ermanno Olmi; *fotografia:* Lamberto Caimi; *montaggio:* Carla Colombo; *scenografia:* Ettore Lombardi; *musica:* Gianni Ferrio; *interpreti:* Carlo Cabrini, Anna Canzi; *produzione:* Goffredo Lombardo e Tullio Kezich per Titanus Sicilia/22 dicembre; *origine:* Italia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 77'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Trama del film trasmessa al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 10 agosto 1962: «Queste righe che seguiranno sono solamente un'indicazione dell'idea o meglio delle intenzioni che ci animeranno durante il nostro viaggio in Sicilia. Non faremo comunque un film di viaggi. C'è un personaggio, Giovanni, e lui sarà il motivo del nostro discorso. Lo seguiremo da vicino cercando di vedere e raccontare le sue scoperte, le sue malinconie, le sue conquiste. E di tutto quello che incontrerà, quanto gli potrà servire lasciando dentro di lui una traccia e quanto invece gli passerà vicino senza che lui se ne accorga. Ma

non sarà neppure un film inchiesta poiché non limiteremo a una segnalazione diligente della realtà che riterremo interessante per noi, cercheremo soprattutto di partecipare con Giovanni a questa realtà, attraverso le sue emozioni, i suoi ricordi, il riaffiorare di certi suoi sentimenti e affetti e che pian piano torna a scoprire. Chi è Giovanni? Per ora ne sappiamo ben poco: per lo più i suoi contorni fisici. È un operaio di estrazione operaia: c'è ormai una razza con una precisa eredità. Ha trentasei trentasette anni, e una fidanzata da quando è finita la guerra e tornò dalla Grecia dove era prigioniero. Fidanzata: la sua donna. Poi il padre, vecchio e in pensione. La madre morì qualche anno prima: si sentì male per la strada e la portarono a casa che era già spirata. Giovanni è uno dei tanti. Se lo mescolassimo a una folla anonima non lo sapremmo riconoscere. E così s'intende la sua intelligenza: come tanti. Si usa dire "normale". Gli propongono un trasferimento in Sicilia per quattro anni. Lo passeranno specializzato e questa è la massima aspirazione per un operaio: diventare "specializzato". Il film dovrebbe cominciare durante il ballo in una sala periferica. Si sta ballando "il liscio" che è un modo di ballare all'ambrusiana, con una grazia popolare che conferisce ai ballerini una certa eleganza. Durante questo ballo alcune immagini inserite ci diranno chi è Giovanni, come lavora, Liliana e la sua ragazza e tutta la premessa del racconto. Finito il ballo un aereo porterà Giovanni in Sicilia. Prima una Sicilia industriale che sembra ancora Milano ma più caotica e convulsa e ancora pionieristica, poi la

scoperta di un nuovo mondo e così via. Questo per ora è tutto. Sappiamo che è molto poco, ma del resto non si può dire di più di un film che “troveremo” pian piano lungo la strada».

DELITTO D'AMORE

Regia: Luigi Comencini; *soggetto:* Ugo Pirro; *sceneggiatura:* U. Pirro, L. Comencini; *fotografia:* Luigi Kuveiller; *montaggio:* Nino Baragli; *scenografia:* Dante Ferretti; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Giuliano Gemma, Stefania Sandrelli, Brizio Montinaro, Renato Scarpa, Cesira Abbiati, Rina Franchetti, Emilio Bonucci, Antonio Iodice, Pippo Starnazza, Walter Pinetti Valdi, Bruno Cattaneo, Torquato Tessarini, Marisa Rosales, Luigi Antonio Guerra, Carla Mancini; *produzione:* Gianni Hecht Lucari per Documento Film; *origine:* Italia, 1974; *formato:* 35mm, col; *durata:* 102'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il titolo dell'ultimo film di Luigi Comencini è, al tempo stesso, ironico e polemico. *Delitto d'amore* è quello che commette l'operaio milanese Nullo dopo aver sposato “in articulo mortis” l'operaia siciliana Carmela: durante uno sciopero di protesta contro le condizioni ambientali che hanno provocato la morte della ragazza, Nullo si presenta ai cancelli della fabbrica e spara al padrone. È la scena che, con un tipico procedimento narrativo a modo di clausola, apre e chiude il film. *Delitto d'amore* è una storia d'amore di ambiente operaio che sviluppa, a diversi

livelli, due temi. Quello principale e privilegiato è l'incontro tra Nord e Sud con tutti i contrasti di psicologia, usi e costumi che implica; gli è subordinato, ma complementare, quello delle condizioni di lavoro in fabbrica. L'epilogo (melo)drammatico – ma che da Comencini è limato e assottigliato tanto da diventare quasi simbolico – sembra ed è la conseguenza del tema complementare, ma, in una certa misura, deriva anche da quello principale. *Delitto d'amore* è uno strano, ibrido film che respinge e avvince tanto riesce ora scontato, ora imprevedibile, ma soltanto uno spettatore distratto e superficiale potrebbe classificarlo con una “love story” proletaria sulla scia di *Una breve vacanza* di De Sica. Il primo impulso è di sentenziare che quel che ha di positivo è merito della regia di Comencini, mentre il negativo è da addebitarsi a Ugo Pirro sceneggiatore. Se ci si passa la metafora enologica, diremmo che la narrativa di Pirro fa pensare a certi vini del Meridione di alto tasso alcolico, corposi e pesanti che danno alla testa, tagliano le gambe e rendono difficile la digestione. Vini che hanno bisogno di essere “tagliati”, alleggeriti. È l'operazione che ha fatto, riuscendovi soltanto in parte, Comencini».

Morando Morandini, *Fabbrica d'amore e di delitto*, «Tempo», 19 aprile 1974

I PROSSENETI

Regia, sceneggiatura: Brunello Rondi; *fotografia:* Gastone Di Giovanni; *montaggio:* Marcello Malvestito; *scenografia:* Elio Micheli; *musica:* Luis Enríquez

Bacalov; *interpreti:* Stefania Casini, Alain Cuny, Juliette Mayniel, Silvia Dionisio, José Quaglio, Luciano Salce, Ilona Staller (voce Serena Verdirosi), Jean Valmont, Consuelo Ferrara, Sonja Jeanine, Gabriella Lepori, Sofia Dionisio, Marina Pierro; *produzione:* Helvetia; *origine:* Italia, 1976; *formato:* 35mm, col; *durata:* 101'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il successivo *I prosseneti* non mantiene la stessa tensione [di *Prigione di donne*], ma acquista una dispersione che lo rende unico, sia nell'opera dell'autore che più in generale nel cinema italiano. Forse è anche il primo film di Rondi, dopo quello d'esordio, in cui i personaggi femminili e quelli maschili sono ugualmente interessanti: certo soprattutto per merito di Alain Cuny (di cui ci si dimentica la derivazione da *La dolce vita*); di un Salce davvero impagabile nel recitare *La follia di Almayer* (film dunque da riproiettare insieme al Cottafavi) e interpretante un regista teatrale che, ironizzando sia su se stesso che su Brunello, instaura graduatorie con De Lullo, Enriquez, Albertazzi, Bolchi e Molinari, in un felice delirio paratevisivo; del José Quaglio tornante da *Le tue mani*; di Jean Valmont che in una figura di militare torturatore sembra anticipare pari pari un capolavoro dell'eccesso come *Gloria mundi (Tortura)* di Papatakis (e nella sua affabulazione sulle fedine rese falsamente pulite sembra risolversi anche la frequentazione delle oscurità semerarie, con estremo anche superiore all'inclusione esoterica di un “Espresso” dedicato a Valpreda in *Valeria dentro e fuori*). Ma

il cast femminile non è da meno: Juliette Mayniel, Stefania Casini, Silvia Dionisio, Consuelo Ferrara, Sonja Jeanine, Ilona Staller, Gabriella Lepori, con piccoli ruoli di Sofia Dionisio e Marina Pierro. [...] Certe parole nel film sembrano riassumere le ragioni negative che gravano su tutto il cinema dell'autore proprio perché sono dette da personaggi negativi e relativizzate con essi (“la donna va punita perché è la mediatrice tra noi e le forze diaboliche dell'universo”, ed eccovi esplicitato *Il demonio*), e quando Cuny, poco dopo aver evocato a Juliette Mayniel l’“inferno” in cui vissero da poveri si lascia sfuggire un “la vita è un paradiso”, allora sentiamo che le frequentazioni progressiste dell'intellettuale cattolico Rondi non furono tatticismi ma esigenze di sguardo sugli esseri. E quando la debole Ferrara nel finale torna ad obbedire ai padroni, il finale perdente del film è tutt'altro che cinico e rinunciatario. Non è più la libertà possibile di *Prigione di donne* perché tutto il cinema di Rondi convive con ritorni di tirannia e di morte».

Sergio Grmek Germani, *Esistenza della donna e relazione del cinema*, in Stefania Parigi, Alberto Pezzotta (a cura di), *Il lungo respiro di Brunello Rondi*, Edizioni Sabinae, Cantalupo in Sabina (RI), 2010

LA FOLLIA DI ALMAYER LA FOLIE ALMAYER

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* dal romanzo di Joseph Conrad; *sceneggiatura:* Louis Guilloux, Jean-Dominique de la Rochefoucauld; *fotografia:* Denys Clerval; *montaggio:* Roberto Albertazzi,

Jean-Yves Rousseau; *scenografia*: Jacques D'Ovidio; *musica*: Francois De Roubaux; *interpreti*: Giorgio Alberazzi, Rosemarie Dexter, Paul Barge, Andrea Aureli, Abder Berkani, Laurence Bourdil, Raymond Loyer, Annie Kerani, Gianni Rizzo; *produzione*: RAI/ORTF/ZDF/Telecip; *origine*: Francia/Italia/RFT, 1972; *formato*: 16mm, col; *durata*: 92'. Copia BetaSP (da 16mm) da Fuori orario.

«Più che sui rapporti del protagonista con i suoi "persecutori" della marina e con i rivali indonesiani, il film preferisce soffermarsi sulla sua esitazione tra la ricerca di un tesoro e il desiderio di tornare in Europa con la figlia meticcica. Il contrasto razziale è contemplato principalmente dal punto di vista del conflitto affettivo risultante, quando la ragazza s'innamora di un principe malese. La narrazione, agilmente articolata intorno a un flashback, privilegia (come sempre in Cottafavi) i momenti forti. Onde un inizio sorprendente (il tentativo di fuga della moglie, stordita da Almayer e riportata a riva dopo che lei si è buttata in acqua) e una ricchezza di idee sui personaggi femminili (la mano inanellata del principe che all'inizio appare alla ragazza nascosta dietro una tenda, la massa di capelli che nasconde il loro bacio, la scena in cui lei si veste "all'orientale" su perfido consiglio della madre). Giorgio Albertazzi è all'altezza del ruolo principale dall'inizio alla fine: in un registro dov'era facile cedere all'istrionismo, riesce invece a trasmettere la densità psicologica di un uomo incapace di liberare le sue passioni contraddittorie, fino al terrore di

essere responsabile di un assassinio simulato. La fine del film – in cui impazzisce dopo aver ripudiato la figlia e cancella i passi della giovane coppia prima di incendiare con movenze ludiche la sua stessa casa – non solo è più straziante di quella piuttosto compassata del racconto (il sultano malese veniva a rendere omaggio al cadavere di Almayer), ma come nei *Cento cavalieri* implica una riflessione del regista sulle opere umane e sul loro possibile degrado. Girato in Camargue, il film comunica l'impressione costante di un "limite estremo del mondo", vibrante di calore e di umidità».

Gérard Legrand, *Cottafavi (Télévision)*, «Positif», n. 144-145, novembre 1972

Isole dai mille occhi

Réunion des amours, II.



LA TORTURA

GLORIA MUNDI

Regia, sceneggiatura: Nico Papatakis; *fotografia:* Frédéric Variot; *montaggio:* Jean-Claude Bonfanti; *scenografia:* Robert Voisin; *musica:* Bernard Parmegiani, Tassos Chalkias; *interpreti:* Olga Karlatos, Michel Ruhl, Roland Bertin, Philippe Adrien, Armand Abplanalp, Doudou Babet, Jean-Louis Broust, Christiane Tissot, Mehmet Ulusoy; *produzione:* N. Papatakis per Nico/CNC; *origine:* Francia, 1974; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 92'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale della versione italiana d'autore (1977).

Per un'antologia critica sul film si rimanda al catalogo dell'edizione 2009.

UN EQUILIBRISTA SULL'ABISSO
di *Federico Rossin*

Era nato in Etiopia nel 1918 – da padre greco e da una madre etiope, donna e capo-partigiana contro l'invasione fascista. Si è sempre autoescluso dal mondo del cinema e dei registi di professione: i suoi film sono nati da ragioni esistenziali che nulla avevano di ideologico né di partitico e non sono stati concepiti come strumenti di persuasione ma di lotta individuale e di insurrezione collettiva. I suoi cinque film – *Les Abysses* (1963), *Les pâtres du désordre* (1967), *Gloria Mundi* (1975/2005), *I Photographia* (1986), *Les Équilibristes* (1991) – sono nati da intime e profonde necessità, strettamente collegate alle sue attività di militante e di uomo del suo tempo. Papatakis è sempre stato lontano da

qualsiasi identità costringitiva, rifiutato da ogni potere in quanto ontologicamente inappropriabile e resistente: l'erranza e la turbolenza politica vissute in gioventù hanno marcato il suo pensiero e la sua vita, rendendolo costituzionalmente dalla parte degli umiliati – ma senza alcun populismo – e dalla parte degli sconfitti – ma senza vittimismo né patetismo.

Fondatore del mitico cabaret d'arte La Rose rouge, intimo amico di Sartre e di Genet – di cui ha prodotto l'unico, magnifico film, *Un Chant d'amour* –, sodale di un altro cineasta d'origine greca, John Cassavetes – gli trovò l'*argent* per finire il suo *Shadows* –, marito di attrici straordinarie – Anouk Aimée e Olga Karlatos – è dal suo nome che la giovane modella Christa Paffgen ha trovato l'identità con cui l'abbiamo conosciuta. Papatakis è stato rivoluzionario non per professione ma per natura: contro Mussolini in Etiopia, contro i nazisti in Grecia e nel maquis poi, contro i francesi razzisti con gli algerini insorgenti e contro tutti gli oppressori di ogni paese. Non ha mai cercato un tiepido umanesimo per giustificare la lotta che ha vissuto, semmai ha incarnato le coerenze spinte fino all'exasperazione, senza speranza di riscatto nell'oggi e senza la buona coscienza degli intellettuali salottieri che teorizzano ma non agiscono. Per questo ha praticato e mai teorizzato il cinema come arma e strumento di lotta nel presente, come bomba incendiaria, come violento ed esigentissimo atto di resistenza che spinga gli spettatori alla rivolta.

I suoi film sono costruiti come sinfonie parossistiche in cui non c'è tempo per

lo spettatore per rilassarsi, lasciarsi andare e trarre un ingenuo piacere. La messa in crisi della postura etico-ottica dello spettatore richiede un ritmo ed una tensione narrativo-drammatica insostenibile: l'obiettivo è uno shock continuo che mini alla radice la tranquillità dello spettacolo. I suoi film sono sempre dei quadri spietati di rapporti di classe e di genere: l'eterna lotta fra padroni e schiavi si declina sia come fenomeno storico legato al capitalismo e alla società borghese, sia come fenomeno quasi antropologico da cui liberarsi attraverso un rovesciamento radicale e definitivo di ogni legame, un rovesciamento che passa attraverso la distruzione completa, un rovesciamento di cui ci è dato vedere solo la pars destruens. Per Papatakis la speranza è un'invenzione dei padroni e il miglior giogo con cui il potere ha costretto in schiavitù gli oppressi. Anche i rapporti amorosi sono innervati da questa visione spietata e radicale dell'esistenza: l'amore è visto come una forza bruciante e come una schiavitù, ma può anche essere talmente devastante da divenire forza propulsiva per un'insurrezione collettiva.

La potenza del negativo è l'unico propellente che può cambiare l'orizzonte degli eventi: la sovversione anarchica non prospetta utopie realizzabili ma solo una violenza radicale che faccia piazza pulita di ogni presente aprendo così all'avvenire. Mentre Papatakis indica la distruzione di una società realizza contemporaneamente dei film in cui arriva alla distruzione stessa del cinema. Tutti i suoi film finiscono con una catastrofe o un'esplosione: dalla constatazione di questa fine devastante emerge

la speranza negativa che l'orrore non possa più aver luogo e possa coinvolgere gli spettatori in una tensione verso la rivolta, in un'azione diretta nella vita e nel presente. La catastrofe finale è il motore immobile di tutte le sue opere: ogni gesto e ogni azione la preparano e allo stesso tempo la incarnano.

L'eccesso della recitazione che ha sempre cercato con i suoi attori viene paradossalmente esaltato da una messa in scena scarna ed essenziale e la precisione quasi documentaristica di décors e ambienti si rivela essere l'altra faccia di una struttura mitologia che per Papatakis soggiace inevitabilmente alle azioni umane. Misura e dismisura, mito e storia si rispecchiano e si combattono fra loro: l'opera è allo stesso tempo l'eterna scrittura del mito e la sua distruzione; il metteur en scène gioca con i topoi della tragedia classica e del mito esasperandone la portata supertemporale con il fine di smascherare l'orrore del nostro presente storico, e contemporaneamente distruggere il mito per liberare la storia presente. Il naturalismo che Papatakis ha appreso seguendo i corsi di Lee Strasberg all'Actor's Studio gli serve per destrutturarne i presupposti e per lavorare sul gesto e la sua trasposizione, spostando sul piano della danza e dell'artificio ciò che dovrebbe sembrare naturale: ogni situazione è portata ad un livello di incandescenza quasi irrazionale. I suoi personaggi sono degli sradicati e dei fuori-norma che ricercano con ogni mezzo un altrove irraggiungibile in cui realizzare una pienezza vitale che la società ha loro negato in ogni modo, gettandoli nella spazzatura dei senza-terra, dei senza-speranza.

Marc Scialom, lontano da Biserta nella terra di Dante

za, dei senza-amore. Ogni film è così un'allegoria del cinema stesso: tutti i personaggi sono a loro volta registi di un destino di rivolta che minuziosamente decidono di mettere in pratica e in scena: ogni loro gesto, anche il più apparentemente eccessivo, è frutto di un autocontrollo spietato, di una scelta precisa di cui sono i testimoni – i martiri – e i protagonisti.

«il manifesto», 21 dicembre 2010

VERRAT AN DEUTSCHLAND

BERLINO-TOKIO, OPERAZIONE SPIONAGGIO

Regia: Veit Harlan; *sceneggiatura:* Thomas Harlan, V. Harlan; *fotografia:* Georg Bruckbauer; *montaggio:* Walter von Bonhorst; *scenografia:* Hermann Warm; *musica:* Franz Grothe; *interpreti:* Kristina Söderbaum, Paul Muller, Valéry Inkijinoff, Hermann Speelmans, Blandine Ebinger, Wolfgang Wahl, Peter Arens, Koreya Senda, Yoko Tani, Yoshisisa Takayama, Mamoru Kato, Yoshio Inaba; *produzione:* Divina-Film; *origine:* RFT, 1955; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 109'. Copia DigiBeta (da 35mm) da Beta-Film.

«Berlino-Tokio, operazione spionaggio, diretto dal tedesco Veit Harlan, è, diciamo eufemisticamente, uno strano film di spionaggio che pretende di raccontare fatti veri. Sarà: ma come sono buffi, alle volte, i fatti veri! Un cittadino tedesco di fede comunista, Richard Storge, è riuscito a carpire la fiducia dell'ambasciatore germanico a Tokio, e di qui, con l'aiuto d'un complice e un curioso sistema di trasmissione, comunica ai

suoi amici di Mosca i più gelosi segreti d'ambasciata. Poiché siamo durante la seconda guerra mondiale, non manca materia alla nostra spia. Così, diventato anche l'amico dell'addetto militare di Hitler, riesce a sapere la data precisa in cui il Führer scatenerà il suo attacco contro i Russi: la quale saputa dagli interessati li mette sull'avviso, con carta geografica spiegata davanti e bandierine da collocare nei luoghi topici. Più tardi al nostro informatore riesce un'altra clamorosa ciambella col buco: indovina la mossa di Pearl Harbour. Ma insomma, per quanto stupidi, quelli dell'Ambasciata finiranno col capire, e lo spione è preso e condannato all'impiccagione. Morrebbe così obbrobriosamente se la segretaria dell'ambasciatore, perdutoamente innamorata di lui, attraverso l'ultimo bacio non gli facesse avere una fialetta di potente veleno».

Leo Pestelli, *Uno sceriffo per burla e un asso dello spionaggio*, «Stampa Sera», 28 febbraio-1 marzo 1957

«La cosa interessante è che, nonostante l'attivismo politico del figlio, Veit Harlan verso la metà degli anni '50 lo convinse a scrivere insieme un copione. E proprio allora il padre fu criticato per aver girato un film sotterraneamente filocomunista, perché si trattava di una delle poche opere che almeno in parte affrontavano i crimini della Wehrmacht, e in cui russi e comunisti non erano ritratti solo come nemici. Da qui la strana accoglienza riservata al film».

Stefan Drössler, intervistato da Felix Moeller nel documentario *Harlan – Im Schatten von Jud Süß*, 2008



LA PAROLE PERDUE

Regia, sceneggiatura, disegni, montaggio: Marc Scialom; *produzione:* Armorial; *origine:* Francia, 1969; *formato:* 16mm, col; *durata:* 8'.

Copia 16mm da Film Flamme.

Il film nasce in memoria della battaglia franco-tunisina di Biserta (1961). La colonna sonora contrappone due voci, una maschile e l'altra femminile. La donna sembra incitare l'uomo a confessare qualcosa che gli sta a cuore e lo opprime. L'uomo pare afasico, emette suoni inarticolati e sospiri, che nell'insieme rappresentano il rifiuto per la guerra e i suoi orrori. La colonna immagini presenta invece delle figure tracciate a pennello che prendono forma: questi disegni di stampo espressionista evocano la gloria sinistra delle armi e i massacri che ne costituiscono l'altra faccia.

LETTRE À LA PRISON

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Marc Scialom; *musica:* Mohamed Matar, Mohamed Saada; *interpreti:* Tahar Aibi, Marie-Christine Lefort, Myriam Tuil, Marie-Christine Rabedon, Jean-Louis Scialom, Hamid Djellouli; *produzione:* Flamme/Polygone étoilé; *origine:* Francia, 1969[-2008]; *formato:* 16mm, b/n e col; *durata:* 70'.

Copia 35mm da Film Flamme.

Realizzato nel 1969 tra Tunisia e Marsiglia, il film è rimasto inedito fino al 2008, quando la copia lavoro è stata ritrovata dalla figlia del regista, Chloe Scialom, e restaurata dalla Cineteca di Bologna.

«*Lettre à la prison*, quando l'ho girato, ha incontrato difficoltà che non mi aspettavo, anche se era stato problematico fin dall'inizio, perché il copione non aveva interessato nessuno e io m'ero deciso a girare coi miei soldi. Ho mostrato il film e non c'era nessuno interessato, così ha sonnecchiato in un armadio per 40 anni. [...] Mi sembra di essere stato fedele al copione che avevo scritto. Ho sviluppato abbondantemente l'aspetto politico della cosa. Ma nel film tutto è onirico e psicologico, anzi è proprio di questo che sono stato accusato da alcuni amici di Chris Marker. Marker non mi ha detto niente, gli ho fatto vedere il film e gli ho chiesto che cosa ne pensasse, ma non mi ha risposto. Alcuni compagni di Marker mi hanno detto invece che non era "abbastanza politico". In particolare, avrei dovuto dare più importanza a questo fratello cui Tahar scrive, e a quello che lui gli risponde. Se questo fratello uno l'avesse visto a Marsiglia prima di andare a Parigi, il film avrebbe avuto un'altra dimensione, più precisamente politica. [...] Il film nasce soprattutto al montaggio. Durante le riprese avevo girato quel che potevo, ma sul montaggio ho riflettuto a lungo, per molto tempo. Ho impiegato un anno a montarlo, ma un anno di lavoro unicamente notturno. Siccome non avevo più quattrini, e la mia compagna dell'epoca, Simone, era montatrice, lei mi passava le chiavi della sua sala di montaggio. E io ci andavo la notte, col fresco, senza nessuno in sala, montando a occhio su una moviola Atlas».

Marc Scialom a Claude Martino,
intervista nel press-book, 25 giugno 2008

Nel mezzo del cammin di nostra vita, I. Cinema italiano dall'inferno al paradiso



FUORI CAMPO

EXILS

Regia, sceneggiatura, montaggio: Marc Scialom; *produzione:* Argos/ORTF; *origine:* Francia, 1966; formato: 35mm, b/n e col; *durata:* 18'.

In questo film ispirato alla *Divina Commedia* rivivono e s'intrecciano frammenti di dialogo fra Dante e gli amici incontrati lungo il viaggio nell'aldilà. Tutte le anime, sia all'inferno che in purgatorio e in paradiso, hanno un tratto in comune: vivono ancora nel ricordo bruciante della loro vita sulla terra. Le immagini propongono intanto una panoramica sulla pittura italiana dell'età di Dante. Su due registri diversi, quindi, i dialoghi rievocano il passato e il presente delle anime, mentre le immagini sono filmate ora a una distanza sufficiente per essere riconoscibili e ora a una distanza molto ravvicinata che ne lascia affiorare la grana, la dimensione di pittura astratta al di là della superficie figurativa. L'alternanza di bianco e nero e colore complica e insieme scandisce questo movimento di andata e ritorno fra la terra natale e la nuova sede delle anime, metafora dell'esilio di Dante stesso.

IL CONTE UGOLINO

Regia: Riccardo Freda; *soggetto:* Luigi Bonelli, liberamente ispirato al canto XXXIII dell'*Inferno* di Dante Alighieri; *sceneggiatura:* Steno, Mario Monicelli; *fotografia:* Sergio Pesce; *montaggio:* Roberto Cinquini; *scenografia:* Alberto

Boccianti; *musica:* Alessandro Cicognini; *interpreti:* Carlo Ninchi, Gianna Maria Canale (voce Lydia Simoneschi), Peter Trent, Piero Palermi, Carla Calò, Luigi Pavese, Ugo Sasso, Ciro Berardi; *produzione:* R. Freda per Forum; *origine:* Italia, 1949; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 89'.

Copia 35mm da Archivio Storico del Cinema Italiano.

«La fonte è importante, ma il risultato deve essere sempre un film d'azione. Prendi Dante, a lui si torna solo nel finale de *Il conte Ugolino*, con i suoi versi recitati mentre la figlia scopre la morte dei suoi. [...] Caino è certamente più simpatico di Abele. Il buono è un fregnone che rischia la vita o per salvare una ragazza (e dopo è obbligato a sposarla con conseguenze catastrofiche) oppure per ricevere e far ricevere altre fregature. Il cattivo invece è Hitler, Caino. E Satana che si diverte e riesce a combinare tutti i disastri che vuole, mentre Dio non riesce nemmeno a calmare la Croazia. [...] Prendiamo *Il conte Ugolino*, è un personaggio che ha la sua buona dose di ambiguità. È storicamente controverso, io dico che è innocente ma chissà come sono andate veramente le cose: sta di fatto che la famiglia dei discendenti mi inviò un biglietto dicendomi: grazie, finalmente il nostro avo è stato riabilitato. Anche in questo film però c'è un cattivo notevole, il cardinale interpretato da Peter Trent che fa morire il Conte in modo molto poco cristiano» (R. Freda in Emanuela Martini, Stefano Dalla Casa, a cura di, *Riccardo Freda*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 1993). In questo

senso, dopo l'esperienza scottante con *Il cavaliere misterioso*, l'opera di Dante rappresenta per Freda anche un salvacredito contro l'intervento della censura, un utile paravento per poter continuare indisturbato il proprio discorso: «Per *Il conte Ugolino*, la censura voleva metterci i bastoni fra le ruote, ma alla fine non ha potuto far niente. Le scene contestate erano tratte direttamente da Dante, e nessuno in Italia, statene pur certi, oserebbe toccare Dante. La censura si sarebbe ritorta contro i censori» (R. Freda in Jacques Lourcelles, Simon Mizrahi, a cura di, *Entretien avec Riccardo Freda*, «Présence du Cinéma», n. 17, primavera 1963). In effetti leggendo la revisione cinematografica preventiva (5 settembre 1949) ci si accorge che, quasi a malincuore, l'Ispettore Generale del Ministero è costretto ad approvare il copione proprio in virtù della sua ascendenza dantesca: «La condanna finale dell'Arcivescovo Ruggeri da parte del papa Nicolò VI (non sappiamo quanto di storico vi sia in tutto ciò) salva indubbiamente e ridona lustro a quella "dignità porporale" così abbondantemente offesa dalla condotta infernale dell'Arcivescovo. Questo personaggio è quello che è né si può modificare essendo il suo volto di traditore e di indegno porporato fissato per sempre nel XXXIII canto dell'*Inferno*. Quello che si raccomanda al regista è di non soffermarsi su certi atteggiamenti ieratici e mistici dell'arcivescovo ("Ruggeri è immerso nella preghiera" pag. 152) e ciò per ovvie ragioni: al fine di non marcare più del necessario la doppiezza dell'indegno porporato e per non mescolare troppo il sacro

all'infernale. A parte tale raccomandazione, il soggetto non presenta altri rilievi».

PAOLO E FRANCESCA

LA STORIA DI FRANCESCA DA RIMINI

Regia: Raffaello Matarazzo; *soggetto:* R. Matarazzo, liberamente ispirato al canto V dell'*Inferno* di Dante Alighieri; *sceneggiatura:* Vittorio Calvino, Liana Ferri, R. Matarazzo, Vittorio Nino Novarese, Guglielmo Petroni, Epaminonda Provalio; *fotografia:* Mario Montuori; *montaggio:* Mario Serandrei; *scenografia:* Ottavio Scotti; *musica:* Alessandro Cicognini; *interpreti:* Odile Versois (voce Lydia Simoneschi), Armando Francioli (voce Giulio Panicali), Andrea Checchi (voce Emilio Cigoli), Aldo Silvani, Dedi Ristori, Nino Marchesi, Roberto Murolo (voce Stefano Sibaldi), Enzo Musumeci; *produzione:* Valentino Brosio per Lux; *origine:* Italia, 1950; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 96'.

Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Appunto dell'Ispettore Generale del Ministero del Turismo e dello Spettacolo (25 gennaio 1950): «Assistendo alla revisione del film *Paolo e Francesca* della Soc. Lux, e ricordando il mediocre valore artistico del *Conte Ugolino* della Soc. Forum, ci è venuto spontaneo considerare quanta poca fortuna ha avuto Dante nella trasposizione cinematografica che s'è fatta in Italia dei suoi personaggi, rispetto a quella toccata a Shakespeare, nel cinema di lingua inglese, con la realizzazione filmistica dei suoi *Giulietta e Romeo*, *Amleto*, *Enrico V*.

Ora, è vero che l'America e l'Inghilterra disponevano per queste opere di registi ed interpreti particolarmente indicati [...], ma è pure vero che per l'Ugolino e per Francesca da Rimini (e qui c'è andato di mezzo anche D'Annunzio) si sarebbe potuto ricorrere – ammesso che fosse stato indispensabile risvegliarne le ombre – a registi ed interpreti più qualificati di quelli che invece sono stati scelti. Il fatto è che mentre le tragedie di Shakespeare sono state trasposte in film con i più seri intendimenti d'arte, i personaggi di Dante sono stati invece considerati alla stessa stregua degli eroi di qualsiasi romanzo d'appendice e sono stati così utilizzati per una produzione di nessun rilievo artistico e per scopi puramente commerciali. È serio tutto ciò? Per l'ultimo film, che abbiamo visto ieri, il rilievo assume carattere di maggiore gravità, in quanto che la produzione è stata curata da una impresa che, tra le tante, gode del maggior prestigio: la Soc. Lux. Se, infatti, una delle migliori organizzazioni industriali del nostro cinema si prostituisce in questo modo, quale fondato rimprovero potrà rivolgersi a quei produttori isolati che, coi pochi mezzi a loro disposizione, non possono certo affrontare produzioni di molto impegno? Si permette di esprimere, a titolo personale, il parere che in casi del genere, il Comitato Tecnico dovrebbe agire con rigore, soprattutto per quanto riguarda il premio aggiuntivo 8%, e le sue decisioni dovrebbero essere tali da evitare in avvenire profanazioni della specie lamentata. Premesso quanto sopra, diciamo che il film *Paolo e Francesca*, diretto da Raffaello Matarazzo, ha una

parvenza di dignità, ma ciò è dovuto in buona parte alla fotografia dell'ottimo Montuori. Inadatti gli interpreti scelti per i ruoli di Paolo e Francesca (A. Francioli e Odile Versois), appena convincente Andrea Checchi nel ruolo di Gianciotto».

«Avvenimenti antichi visti dagli occhi di un uomo moderno, ecco cosa mi piacerebbe fare. E anche ritrovare quello che c'è per noi di più straordinario nelle abitudini di quelle epoche. Per esempio, era del tutto normale che Luigi XIV ricevesse gli ambasciatori degli altri paesi ed avesse con loro delle discussioni molto importanti, seduto su di una sedia con un buco in mezzo. Oppure questa usanza del diritto del signore feudale, il vecchio gentiluomo che si appresta a prendere le donne della campagna e le sceglie sotto gli occhi dei mariti, che non possono difendersi. In questo senso, considero *Tom Jones* un film molto riuscito. [*Paolo e Francesca*] non credo che fosse riuscito, c'era un budget piccolissimo. Invece *La nave delle donne maledette* illustra ciò che le stavo dicendo».

Raffaello Matarazzo in Bernard Eisenschitz (a cura di), *Intervista del critico Bernard Eisenschitz a R. Matarazzo*, in AA.VV., *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Movie Club, Torino, 1976

Politica dei critici.

Jean-Claude Biette, I.



Donne allo (nello) specchio, I. Riflessi croati

«L'ho conosciuto nel 1965, quando sbarcò a Roma senza una lira e con due numeri telefonici, quello di Gianni Amico e il mio, passatigli dai "Cahiers du Cinéma", con i quali aveva cominciato a collaborare (memorabile la sua scoperta da Locarno, nel "petit journal" del dicembre 1965, di De Oliveira). [...] Convinshi [Gian Vittorio] Baldi, assai pretestuosamente, a ingaggiare Jean-Claude, sia pure per due lire, come traduttore in francese da una lingua, l'italiano, che a mala pena parlottava ma di cui rapidissimamente si appropriò. Poi gli produsse anche un paio di cortometraggi che vidi all'epoca e che sarebbe bello ritirare fuori. [...] La forza della sopravvivenza, ma anche la sua brillante intelligenza, permisero a Jean-Claude di rivedere i sottotitoli in francese di *Uccellacci e uccellini* e di inventare il titolo, *Des oiseaux, petits et gros*, nonché di fare da aiuto a Pasolini per l'*Edipo Re* in Marocco, e anche di rivestire la parte di un sacerdote in una scena assieme a Pier Paolo. [...] Qualche anno dopo, era il 1977, riuscì a debuttare come regista di lungometraggio con *Le théâtre des matières*, su cui scrisse un elogio sui "Cahiers" Serge Daney, e che non sono mai riuscito a vedere. Vidi invece il successivo *Loin de Manhattan* (1980), con la sua grande amica Laura Betti, e invitai entrambi nel 1981 al festival di Salsomaggiore, dove partecipò a una bella tavola rotonda sul nuovo cinema degli anni '60 assieme a Bargellini, Farassino, Gianni Amico, Stavros Tornos... (c'è una foto di gruppo che li ritrae tutti assieme). Devo ammettere che lo conosco meglio come critico che come cineasta. [...] Ma come critico l'ho sempre trova-

to prezioso e imprevedibile. Pur appartenendo alla "scuola Cahiers", le sue preferenze per gli autori erano eclettiche, e ancor di più quelle per i film di tali autori. Amava Rohmer e Jacques Tourneur, Eustache e gli Straub, Pasolini naturalmente e di recente, a sorpresa, Mario Soldati; e di Hawks, per esempio, preferiva *Land of the Pharaohs* (cioè *La regina delle piramidi*, 1955) a più reclamizzati capolavori. Nell'insieme aveva un gusto più marcatamente classico che moderno. Non ha mai scritto molto, e tuttavia doveva essere ben cosciente del valore di ciò che scriveva se ha sentito il bisogno (o altri per lui) di raccogliarlo in volume: *Poétique des auteurs* (1988) nelle edizioni dei "Cahiers du Cinéma", poi di recente, per le edizioni POL di "Trafic", *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* (replica palese a Bazin) e *Cinémanuel*.

Adriano Aprà, *Lontano da Manhattan*,
«il manifesto», 13 giugno 2003

BIETTE

Regia e interviste: Pierre Léon; *interventi:* Jean-Claude Biette (repertorio), Manoel de Oliveira, Paul Vecchiali, Louis Skorecki, Bernard Eisenschitz, Jean Narboni, Sylvie Pierre, Micheline Presle, Valérie Jeannet, Jeanne Balibar, Marie-Claude Treilhou, riprese messinscena teatrale e girati inediti con Luis Miguel Cintra e Isabel Ruth; *produzione:* Les Films de la Liberté; *origine:* Francia, 2011; *formato:* video, col; *durata:* 110'. Copia DigiBeta da produzione.



(images courtesy: Jagoda Kaloper)

PUNTI DI VISTA / L'ARCHIVIO CINEMATOGRAFICO PERSONALE DI JAGODA KALOPEL di Branka Benčić

In ambito croato ed ex-jugoslavo, l'indagine sulla rappresentazione del sé si è affacciata sulla scena dell'arte negli anni '60 e '70 attraverso le traiettorie dell'arte concettuale, sviluppate poi dalla produzione contemporanea. Il termine che descrive l'emergere di questa corrente degli anni '70 è *nova umjetnička praksa* [nuova pratica artistica], ad indicare uno snodo critico e politico nell'arte, in cui il discorso viene condotto *in prima persona*. A partire da quel momento, l'arte femminista e le pratiche concettuali pongono le basi e i modelli di riferimento per l'interpretazione delle opere contemporanee che indagano problemi della rappresentazione del sé in contesti sociali, ideologici, culturali ed emozionali, essendo le strategie autoreferenziali, performative e il linguaggio del corpo parte importante della creazione artistica odierna.

Si dice che la relazione tra arte, tecnologia e identità non sia mai stata esplorata ed espressa con tale intensità e continuità come attraverso il medium del video. Costruita attraverso il linguaggio e la rappresentazione, l'identità non è un'unità stabile, ma un percorso variabile di soggetti e codici, incrocio di differenti formazioni sociali e di storie personali.

Žena u ogledalu [Donna allo/nello specchio] di Jagoda Kaloper è un film-collage autobiografico in cui l'autrice combina estratti dai film che l'hanno vista protagonista o interprete negli ultimi quarantacinque anni. Usati come *ready*

made in montaggio parallelo, scene tratte dai film si intersecano a riprese girate dall'autrice stessa, dove il suo volto si mostra riflesso su differenti superfici. L'immagine della donna è così presentata e osservata attraverso diversi piani narrativi e istituzionali: il cinema, il sistema dell'arte, i mass media, gli stereotipi culturali.

Nel paradigma letterario, l'autoritratto si interpreta comunemente quale autobiografia, dove l'autore è allo stesso tempo l'oggetto e il soggetto. Quando, tramite il modello autobiografico, le artiste hanno cominciato a lavorare sulla e con la rappresentazione della figura femminile, presentando se stesse, hanno destabilizzato le tradizionali relazioni del potere e, di conseguenza, stravolto la consueta relazione tra soggetto e oggetto, modella e artista. La costituzione del soggetto femminile si è formata come atto performativo che posiziona l'autrice (Io) come modella (Altro).

A partire dagli anni '70, la teoria e la pratica dell'arte femminista, gravitante principalmente attorno alla teoria del cinema, hanno iniziato la decostruzione delle strategie della visione e dello sguardo. Questo nuovo punto di vista ha messo in discussione quello voyeuristico e feticista, che separa soggetto e oggetto della visione. La frattura della tradizionale opposizione tra maschile e femminile, attivo e passivo, ha condotto a modifiche delle posizioni tradizionali del potere. Il discorso teorico femminista ha cercato di sottolineare come il corpo, percepito come immagine e rappresentato sia in fotografia che nel cinema, fosse un campo iconico riservato allo sguardo maschile.



(images courtesy: Jagoda Kaloper)

dal film *Žena u ogledalu*

Žena u ogledalu è un lavoro di ricerca, un film-saggio, in cui si intersecano livelli privati e pubblici, messa in scena e documento, passato e presente, questioni identitarie, mondo dello spettacolo e sistema cinematografico. Intreccia due punti di vista – quello interiore e quello rivolto verso l'esterno. Tale gesto di appropriazione articola la storia del cinema di una determinata cornice spazio-temporale, di cui Jagoda Kaloper era testimone e protagonista – una cinematografia che nel suo lavoro diventa *d'archivio*, a servizio della memoria individuale e collettiva.

In *Žena u ogledalu*, Jagoda Kaloper giunge a un risultato complesso e interessante: riscrive e passa in rassegna la sua vita privata e professionale ri-attraaversando i film in cui ha recitato. Il suo lavoro può essere osservato da diversi punti di vista: come ricerca identitaria, come studio esistenzialista, come *tendere il tempo*, come tentativo di articolare questioni private e spazio pubblico, comprensione, senso, passato, giovinezza. Un collage di spezzoni di film è



montato e giustapposto a riprese video private.

Jagoda Kaloper si è formata all'Accademia di belle arti di Zagabria, sulla cui scena artistica era attiva dagli anni '70. Nello stesso periodo, ha interpretato ruoli di rilievo in numerosi film cult, molti dei quali si trovano nel suo collage, da *Lisice* [Le manette] di Krsto Papić, *Kuća* [La casa] di Bogdan Žižić, *Ključ* [La chiave] di Vanča Kljaković, *Gravitacija* [Gravitazione] di Branko Ivanda, *Ponedjeljak ili utorak* [Lunedì o martedì] di Vatroslav Mimica e *W.R. Misterija organizma* [W.R. I misteri dell'organismo] di Dušan Makavejev. Per la sua interpretazione in *Kuća* di Žižić ha ricevuto il premio Golden Arena al Pula Film Festival. *Žena u ogledalu* rappresenta il grande ritorno di Jagoda Kaloper sulla scena artistica croata.

A differenza dei lavori di Cindy Sherman, che, nella serie fotografica *Untitled Film Stills*, assume ruoli di finzione usando il mascheramento, mettendosi in posa e adottando una precisa scenografia – illuminazione, parrucche, costumi, truc-

co – al fine di sovvertire gli stereotipi femminili degli anni '50 e '60, i ruoli di Jagoda Kaloper sono reali e le scene non sono “inscenate”, ma parti di film che possiamo riconoscere, testimonianza della vita professionale di Jagoda Kaloper, donna e attrice. *Žena u ogledalu* ci rivela come la rappresentazione di una donna funzioni nella cultura visiva e come i modelli rappresentativi strutturali e controllino la definizione del soggetto femminile nella società. I termini spettacolo e spettatore condividono la stessa etimologia: dal lat. *speculum*, specchio.

Manipolando materiali d'archivio e attraverso strumenti di elaborazione dell'immagine, Jagoda Kaloper sembra assumere il controllo sulla sua esistenza e sul suo passato. Le tecniche di montaggio e di collage diventano strumenti di emancipazione, liberando i suoi personaggi e lei stessa dai vincoli della narrazione.

ŽENA U OGLEDALU

[Donna allo/nello specchio]

Regia: Jagoda Kaloper; *origine:* Croazia, 2011; *formato:* video da vari formati, b/n e col; *durata:* 47'.

Copia DVD da autrice, per concessione di MSU Museum of Contemporary Art, Zagreb (Croatia).

Proiezione resa possibile grazie alla collaborazione con CINEMANIAC, piattaforma per l'esposizione di immagini in movimento, programma parallelo al Pula Film Festival ospitato da MMC Luka (Pula, Croatia), creato e curato da Branka Benčić.

CONVERGENZE PARALLELE

Corpi nel paesaggio

DONNE SOPRA, FEMMINE SOTTO KNOCKOUT

Regia, sceneggiatura: Barry Norton [Boro Drašković]; *fotografia:* Tomislav Pinter; *montaggio:* Alberto Gallitti; *musica:* Franco Bixio; *interpreti:* Barbara Bouchet, Margaret Lee, William Gale, Lilianna Krstić, Gabriele Antonini, Milja Vujanović, Jagoda Kaloper; *produzione:* Bosnia/Roberto; *origine:* Jugoslavia/Italia, 1972; *formato:* 35mm, col; *durata:* 91'.

Copia BetaSP (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

«Marco è un playboy con il passato poco pulito e una gran voglia di sistemarsi per tutta la vita. Ha conosciuto in America una avvenente ereditiera che lo corrisponde con sincero affetto. La porterà in Dalmazia fingendo passioni matrimoniali e ricchezze smisurate. In realtà il giovane non ha mestiere né sostanze (la sua famiglia è molto povera) e trova i pochi soldi con piccoli espedienti e prestazioni amorose a pagamento. Ma l'amore per la bella miliardaria richiede impegni economici troppo forti, ed il playboy accetterà di compiere “consegne” di stupefacenti per una banda locale. Il gioco è pericoloso e Marco troppo sfortunato per trarne i vantaggi che desidera. La ragazza scoprirà la malafede dell'innamorato ed i trafficanti la sua inefficienza sul “lavoro”. Tragica conclusione di una vita “balorda”».

s.c., «La Stampa», 7 febbraio 1973

Germania anno zero

Viaggio nel cinema della Repubblica Federale Tedesca, II. Germany Noir



ZOMBIE E DOPPI
di Olaf Möller

Nel nostro paese il *film noir*, pur non avendo alcuna tradizione anteriore al '45, fu fortemente influenzato dal lavoro e dalla visione di autori di lingua tedesca emigrati all'estero (o almeno, così si dice in genere). Il film giallo era stato fino ad allora principalmente *pastiche* e parodia, volutamente lontano da qualsiasi realtà quotidiana e dai suoi problemi, laddove le eccezioni confermano com'è ovvio la regola: basti pensare, ad esempio, al tentativo sorprendentemente sovversivo di Willy Forst & Viktor Becker sulla doppia faccia della Germania nazista, *Ich bin Sebastian Ott* (1939), oppure al film "traboccante" di Hans Schweikhart, *Die Nacht der Zwölf* (1944-48), in cui Ferdinand "Süss l'ebreo" Marian recita nei panni di un truffatore che promette matrimoni e lentamente distrugge la sua vita tra le varie identità.

Furono anche gli emigrati di ritorno – come Robert Siodmak oppure John Brahm –, i registi in transito – come Roberto Rossellini, Victor Vicas oppure František Čáp – e gli eterni senza casa – come Peter Pewas – che negli anni post '45 crearono il *noir* della RFT, non un sottogenere, piuttosto un filone, una tendenza e anche un atteggiamento verso le cose, che non sfociò sempre e soltanto nei film gialli (*Die Martinsklause* di Richard Häußler, *Hanna Amon* di Veit Harlan e *Die Alm an der Grenze* di Franz Antel & Walter Janssen, tutti – significativamente? – del 1951, sono ad esempio film di cultura locale contaminati dal *noir*; mentre *Das ewige Spiel* di

František Čáp, anch'esso realizzato nel 1951, è un melodramma condito di mistero con tocchi *noir*, ecc.). In questo panorama il *noir* restò un'anomalia: nella RFT esso non prese mai piede, si limitò a comparire qua e là, lasciò delle tracce, inquietò e per questo fu anche di rado amato. Non esistette come puro esercizio di genere: nella RFT il *noir* si coniugò sempre con un interesse sociale. Più in là di Čáp nessuno si avventurò nel mondo del puro cinema della *suspence*, ed egli stesso volle raccontare principalmente una Germania lacerata da tutti i punti di vista.

Questa scissione è anche la chiave del *noir* tedesco: in *Schicksal aus zweiter Hand* di Staudte il protagonista conduce una doppia vita, di cui una da ciarlatano, che allude a figure come quella dell'allora popolarissimo guaritore di anime Bruno Gröning, il cui culto ha esercitato un'ininterrotta attrazione anche negli anni zero del nuovo millennio (un documentario su Gröning di circa 5 ore, realizzato in circostanze veramente oscure, ha avuto in quell'epoca un duraturo successo, riempiendo per anni le sale di alcune città della Repubblica Federale e dell'Austria, quantomeno nelle matinée domenicali, anche se di questo fenomeno audiovisivo esoterico-underground la stampa ufficiale ha scritto poco o nulla). Hoesch, l'antagonista del Dr. Rothe nell'unico lavoro registico di Peter Lorre, *Der Verlorene*, rispunta nella vita di Rothe con il nome di Nowak, come una sorta di zombie. *Viele kamen vorbei* di Pewas viene narrato da tre prospettive diverse, che fanno man mano svanire ogni sensazione

di verità. In *Nachts, wenn der Teufel kam* di Siodmak si palesa nel duello tra il commissario della polizia criminale Kersten e il comandante delle SS Rossdorf l'assurdità della Germania nazista, ecc. Scissa appare nella maggior parte dei casi anche l'estetica delle opere: elementi espressionistici irrompono ripetutamente nel biancore brutalmente smorto, così tipico di tanti film di quell'epoca: Thom Andersen parlò in una occasione – riferendosi a *M* (1951) di Joseph Losey e ad altre opere – del *film gris* come forma tardiva di *noir* dall'accentuato realismo e dalla nevrosi densamente marcata.

Un topos chiave del *noir* della RFT divennero le basi militari alleate – in tal caso il "genere" fu una delle poche possibilità di parlare di questo tema tendenzialmente spinoso: *Die goldene Pest* (1954) di John Brahm, *Stadt ohne Mitleid / Town without Pity* (1960) di Gottfried Reinhardt, *Schwarzer Kies* di Käutner – tutti a suo tempo controversi – rientrano tra i pochi film del dopoguerra ad essersi cimentati in modo costruttivo con la questione "Cosa fa l'occupazione di questo Paese e il Paese di questa occupazione?", portando in piazza molti dei panni sporchi della Germania Federale. In tale contesto si è tentati di ricordare che, in linea con ciò, poco dopo la prima di *Schwarzer Kies* – e nello stesso anno del processo Eichmann – scoppiò una controversia (giuridica) sul fatto se l'opera esprimesse o meno tendenze antisemite. "No", fu la risposta, eppure il film fu tagliato per mantenere la calma nel Paese... Come "coda" a questi film si profila l'ultima opera cinematografica, poco no-

ta, di Wolfgang Staudte, *Zwischengleis* (1978), che può essere considerata un punto finale della produzione postbellica, ancora una volta incentrato sugli ultimi giorni di guerra e i primi anni postbellici, l'occupazione alleata e le sue conseguenze, in un tono che ricorda *Gertrud* (1964) di Dreyer e *Seven Women* (1966) di Ford. *Zwischengleis* mostra che da molti punti di vista il periodo postbellico non è mai finito nella RFT e che nonostante il miracolo economico e i film della Giovane Germania, il '68, la Grande Coalizione, la RAF ecc. si era ancora – moralmente – radicati in quegli anni di carestia.

SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND

Regia, sceneggiatura: Wolfgang Staudte; *fotografia:* Willy Winterstein; *montaggio:* Alice Ludwig; *scenografia:* Herbert Kirchhoff; *musica:* Wolfgang Zeller; *interpreti:* Ernst Wilhelm Borchert, Marianne Hoppe, Erich Ponto, Heinz Klevenow, Oskar Dimroth, Adalbert Kriwat; *produzione:* Real-Film GmbH; *origine:* RFT, 1949; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 105'.

Copia 35mm da Deutsche Kinemathek, per concessione NDR.

È un film innanzitutto avvincente, ma in secondo luogo anche rivelatore e didattico. Nel momento in cui oscurantisti di ogni credo, personaggi loschi, falsi astrologi, veggenti, profeti e fattucchiere pescano avidamente nell'ignoranza, il film vuole invece farne piazza pulita attraverso un caso specifico. Il racconto mette in evidenza come i ciar-

latani dell'occulto possono sopraffare una persona, come gli uccelli del malaugurio del “sovrannaturale” riescano a rabbuiare persino un giorno limpido e avvelenare, oscurare ed ammorbare la vita, anche contro la volontà della persona coinvolta. La vicenda del film appare credibile e i suoi sviluppi non irrompono nella narrazione prematuramente. Probabilmente Staudte avrebbe potuto rendere la sceneggiatura ancora più incisiva, costruendola con una progressione più visibile. Ma il modo in cui crea l'atmosfera, in cui azzecca e dipinge di volta in volta l'ambiente, il coraggio con cui guida delicatamente la cinepresa e il suo slancio... tutto ciò si ritrova in questo film e non facilmente in altri. (Friedrich Luft)

DER VERLORENE

Regia: Peter Lorre; *soggetto:* Egon Jameson; *sceneggiatura:* P. Lorre, Benno Vigny, Axel Eggebrecht; *fotografia:* Václav Vích; *montaggio:* Carl Otto Bartning; *scenografia:* Franz Schroedter, Karl Weber; *musica:* Willy Schmidt-Gentner; *interpreti:* P. Lorre, Karl John, Helmut Rudolph, Renate Mannhardt, Eva-Ingeborg Scholz, Gisela Trowe; *produzione:* Arnold Pressburger-Produktion; *origine:* RFT, 1951; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 98'.

Copia 35mm da Goethe-Institut.

Una storia torbida, nero su nero: è la vicenda del sierologo Dr. Rothe, a cui per interessi bellici viene “condonato” un omicidio, a cui la Gestapo cambia semplicemente il nome in suicidio

(«...vogliamo che uno sia lasciato vivere», afferma il delatore Hoesch, che nei panni di chimico sorveglia il suo capo, «e questo è lei»). In tal modo – così vuole il film – Rothe inizia a sprofondare nella demoniaca necessità di uccidere. Durante un allarme aereo strangola nella metropolitana una donna, che ai margini del terrore cerca ancora un'avventura; una prostituta sfugge a malapena alle sue grinfie. Non volutamente, finisce coinvolto in un'azione del movimento clandestino destinata a fallire, ma esce illeso dagli ingranaggi della violenza. Vuoto, disgustato, privo di quella forza che unisce l'umanità, quest'uomo abietto attraversa un momento travagliato, che gli schiude tutte le vie verso la “libertà”, senza che egli lo chieda. In un campo profughi, alla fine, si incontrano di nuovo, l'uomo perduto e il delatore di allora, incatenati l'uno all'altro dal ricordo – e si leva un dialogo, cinico, sotto la maschera di una sorridente impotenza, alla luce di terribili fuochi fatui, un palesamento del male. Poi, all'alba, rimbomba la pistola di Rothe: per la terza volta quest'uomo solitario uccide, non più per necessità patologica bensì nella piena consapevolezza del gesto. Dopo di che vaga tra binari sterminati, fino all'arrivo di un treno diretto... (Walter Bittermann)

DIE SPUR FÜHRT NACH BERLIN BERLINO POLIZIA CRIMINALE

Regia: Franz Cap [František Čáp]; *sceneggiatura:* Paul Rameau; *fotografia:* Helmut Ashley; *montaggio:* Johanna Meisel; *scenografia:* Emil Hasler, Walter

Kutz; *musica:* Herbert Trantow; *interpreti:* Irina Garden, Gordon Howard, Kurt Meisel, Paul Bildt, Hans Nielsen, Heinz Engelmann; *produzione:* Artur Brauner per CCC-Film; *origine:* RFT, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 89'. Copia 35mm da Deutsche Kinemathek.

«La produzione della CCC-Film *Die Spur führt nach Berlin* trovò alcuni seri sostenitori a Wiesbaden [dove presso il FSK – l'organo di autocontrollo della cinematografia tedesca – il comitato paritetico di selezione decideva quale film avrebbe rappresentato la Germania a Cannes], i quali ipotizzarono una buona accoglienza a Cannes “poiché il tema sempre attuale di Berlino interessa gli stranieri”. La maggioranza ritenne invece che il conflitto politico est-ovest fosse stato elaborato in modo troppo lacunoso e lamentò che con una caccia ai colpevoli tra le macerie della ex capitale del Reich il problema di Berlino fosse stato tutt'altro che trattato esaurientemente. Furono espressi dubbi sul fatto che la recitazione piuttosto gelida della nuova stella Irina Garden, scoperta dal capo della CCC Artur Brauner, potesse conquistare i favori del viziato pubblico di Cannes. Ai fini del rifiuto fu tuttavia decisiva l'argomentazione di un giurato che disse di avere visto una rappresentazione migliore della caccia ai colpevoli in una città a quattro settori in *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949) di Carol Reed. “Non ci possiamo proprio permettere”, ammonì il consigliere ministeriale Ernst Burkart, segretario generale del Ministero della Cultura, “che all'estero si dica: i tedeschi sanno imitare bene”. Quanto meno, si sareb-

be dovuto sviluppare ulteriormente il tema scelto».

«Der Spiegel», aprile 1953

«Il finale a ritmo velocissimo del film è imperniato sulla dura caccia congiunta messa in atto dalla polizia di Berlino Ovest, degli alleati e persino di Berlino Est attraverso le catacombe paurosamente impolverate e desolate tra il vecchio Reichstag e la Reichskanzlei, lungo il confine tra i settori. Si tratta di una tematica che Artur Brauner – uomo ricco di idee – ha effettivamente letto “dalla strada”, una tematica attuale e interessante. [...] Tutto sommato: un nuovo parto della CCC che si colloca ben sopra la media dei nostri film».

«Filmblätter», 5 dicembre 1952

VIELE KAMEN VORBEI

Regia: Peter Pewas; *sceneggiatura:* Gerhard T. Buchholz; *fotografia:* Klaus von Rautenfeld; *montaggio:* Wolfgang Pflaum; *scenografia:* Alf Bütow; *musica:* Peter Sandloff; *interpreti:* Harald Maresch, Frances Martin, Christian Doermer, Heinz Schimmelpfennig, Alf Marholm, Rudolf Rhomberg; *produzione:* Occident Film Produktion GmbH; *origine:* RFT, 1956; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 85'.

Copia 35mm da Werkstattkino.

Avvertimento e monito sono l'intento di questo film, che narra di un tentativo di omicidio a sfondo sessuale ai bordi di un'autostrada secondo tre versioni: dal punto di vista dell'omicida, della vittima e di un commissario della polizia

criminale. In effetti, questo tema particolare non punta affatto a speculare sul sensazionalismo dell'ambiguo; il riserbo benevolo nell'uso delle parole e delle immagini ci convince invece delle schiette intenzioni del produttore, tanto più che Gerhard T. Buchholz, che ha firmato anche la sceneggiatura, si era già dimostrato più volte (*Postlagernd Turteltaube, Weg ohne Umkehr*) persona responsabile. [...] Il regista Peter Pewas ne ha tratto una delle opere tedesche più interessanti del dopoguerra. Si colgono all'improvviso inquadrature di bizzarra bellezza e di suggestiva espressività. Con un montaggio duro e raffinate dissolvenze incrociate, il film crea associazioni suggestive. E se occasionalmente il regista tende a porre leggermente in primo piano i simboli, lo si dimentica alla luce dell'eccellenza visiva che non avrebbe necessitato del commento ampio e a tratti fin troppo loquace di cui il film è corredato. Restano nella memoria le immagini notturne in autostrada, nelle quali il moto agitato dei fanali strappa dall'oscurità dettagli caratteristici attraverso cui arriva allo spettatore l'atmosfera opprimente della vicenda con un'intensità quasi disturbante. (Dieter Krusche)

NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM ORDINE SEGRETO DEL III REICH

Regia: Robert Siodmak; *soggetto:* da un articolo di Will Berthold; *sceneggiatura:* Werner Jörg Lüddecke; *fotografia:* Georg Krause; *montaggio:* Walter Boos; *scenografia:* Rolf Zehetbauer, Gottfried Will; *musica:* Siegfried Franz; *interpre-*

ti: Mario Adorf, Claus Holm, Hannes Messemer, Peter Carsten, Werner Peters, Annemarie Düringer; *produzione:* KG Divina-Film; *origine:* RFT, 1957; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 105'.
Copia 35mm da Goethe-Institut.

Si prospettavano diversi approcci per la trattazione cinematografica del caso di Bruno Lüdke. Innanzitutto quello psicopatologico: uno psicopatico uccide oltre un centinaio di donne delle più varie età (come non pensare qui a *M*); poi quello poliziesco: per dodici anni le forze dell'ordine non colgono alcun nesso fino a che un commissario non scopre l'entità raccapricciante del caso; la lettura politica: la scoperta dell'omicida seriale avviene nel 1944 e l'Ufficio centrale di sicurezza del Reich, gestito dalle SS, vi intravede la possibilità di giustificare l'eliminazione malati di mente; per contro, istanze più alte subodorano il rischio che incombe sul prestigio dell'ordine pubblico: l'omicida viene quindi liquidato senza procedimento giudiziario e gli "informati dei fatti" vengono allontanati o espulsi. [...] Il film ha considerevoli meriti dal punto di vista formale. L'interpretazione dei protagonisti, la realizzazione visiva, la musica e i dialoghi meritano studi dettagliati. Le luci riprendono la tradizione dell'Espressionismo, la cinepresa raggiunge in singoli momenti una mobilità espressiva che ricorda *Rashomon*, mentre il montaggio integra senza soluzione di continuità filmati reali di attacchi aerei. Tutte queste tendenze apparentemente in contrasto sono coniugate in una convincente armonia. Ventotto anni dopo il suo *Menschen am Sonntag*

Robert Siodmak si profila per la seconda volta come una delle principali speranze del cinema tedesco. (Enno Patalas)

SCHWARZER KIES ASFALTO NERO

Regia: Helmut Käutner; *sceneggiatura:* H. Käutner, Walter Ulbrich; *fotografia:* Heinz Pehlke; *montaggio:* Klaus Dudenhöfer; *scenografia:* Gabriel Pellon; *interpreti:* Helmut Wildt, Ingmar Zeisberg, Hans Cossy, Anita Höfer, Heinrich Trimbur, Peter Nestler; *produzione:* UFA; *origine:* RFT, 1961; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 117'.
Copia 35mm da Transit-Film.

La cinepresa spazia attraverso i fumi di un'osteria, ai cui tavoli siedono soldati americani e signorine. Dal juke-box echeggia per alcuni minuti musica militare a tutto spiano. Un contadino che imbraccia un bastone da passeggio come se fosse un fucile marcia sul posto al suono dei dischi, con la mente ingombra di ricordi. Alla fine l'oste ammonisce: «Ora cambia disco... Gli americani si stanno già lamentando». Il contadino replica: «Gli americani mi possono...» E allora l'oste si piega e stacca la presa dalla spina. La musica si interrompe. Il vecchio impreca: «sporco ebreo!» «Si diffondono silenzio e sbigottimento», così descrisse «Die Welt» i secondi successivi del film, «che colgono anche chi non ha compreso né la situazione né le parole». L'oste volge lo sguardo sgomento dallo schermo verso la sala cinematografica. E quando inserisce nuovamente la spina nella presa, la macchina

da presa segue la sua mano. Immagine a tutto schermo: sul braccio è tatuato il numero del campo di concentramento. In seguito a questa scena del suo film *Schwarzer Kies* il regista Helmut Käutner (*Der Rest ist Schweigen, Das Glas Wasser*) fu esposto nell'ultima settimana delle proiezioni a un'accusa che, in concomitanza al processo Eichmann, sortì particolare scalpore: l'accusa di antisemitismo. Subito dopo la premiere del nuovo film di Käutner, il Consiglio centrale ebraico tedesco presentò infatti una denuncia penale contro il regista, il produttore Ulbrich e il capo della società che distribuiva il film (l'UFA) Theo Osterwind. Il promotore dell'iniziativa fu il Dr. van Dam, segretario generale del Consiglio centrale ebraico, secondo il cui parere il film conteneva diverse scene atte a offendere la comunità ebraica e a sminuirla agli occhi dei concittadini: «Veniamo rappresentati in modo ripugnante». Sebbene l'ente tedesco di autocontrollo della cinematografia FSK avesse approvato e ritenuto ineccepibile *Schwarzer Kies* con il consenso del suo membro israelitico, van Dam ritenne imprescindibile sollevare una protesta contro «questo film da *striptease*, dove tutti sono prostitute o protettori»: «Giudico indegno il fatto che come rappresentante di una vittima dei campi di sterminio venga scelto il padrone di un bordello». Al tempo stesso, il segretario del Consiglio centrale formulò il parere che il film fosse «molto più antitedesco che antisemita». In effetti, con la sua opera più recente il regista Käutner si era riproposto di «colpire tutti i tabù tedeschi». Egli aveva l'intenzione di presentare una «fetta di

vita» dell'autunno 1960 in Germania, «in modo duro e diretto, con realtà erotiche e brutali». Come cornice della vicenda egli scelse il paesino di Sohnen (in realtà Lautzenhausen) nel Hunsrück, dove imprese tedesche stavano installando piste per la caccia della NATO sotto la vigilanza degli ufficiali americani. In questo «calderone di insana congiuntura», trafficanti mungevano la mucca da latte più ricca del mondo: l'esercito statunitense. In questo rozzo *milieu* si svolge una vicenda fin troppo preguata d'azione: un cinico camionista tedesco traffica con la ghiaia destinata alla costruzione delle piste e soffia ad un maggiore statunitense la moglie tedesca, sua ex ragazza. La situazione si evolve incresciosamente: al termine finiscono sepolti sotto la ghiaia cinque morti, quattro persone e un cane.

Il regista Käutner si prodigò visibilmente per imprimere al suo film la durezza pessimista e la cupa energia di certi thriller americani e francesi. La frenetica attività nel paesino del Hunsrück doveva al contempo apparire come uno spaccato dell'ibridità contemporanea. E i cadaveri sotto la pista dei caccia potevano essere visti come un simbolo della minaccia incombente su quell'epoca. Presentando un proprietario di bar ebreo, peraltro tratteggiato in modo simpatico, Käutner addossò però a questo film il fardello di un'inutile problematica. Al solo scopo di «stigmatizzare certi residui di antisemitismo e di neonazismo», innestò nel racconto il passaggio in cui risuonano le parole «sporco ebreo». [...] Così il regista assegnò questa parte all'attore Max Buchsbaum, un cittadino israelitico che risiedeva a Ber-

lino e che ricorda: «Si voleva illustrare la vita quotidiana e nella vita quotidiana qualcuno qualche volta esclama “sporco ebreo”. Sull'espressione del mio volto gli spettatori avrebbero dovuto leggere l'interrogativo: “Deve cominciare tutto da capo?”» [...] L'UFA, che già per i suoi trascorsi nazionalsocialisti non aveva alcun interesse a finire coinvolta in controversie di questo genere, sembrò anche disposta a togliere la scena. Käutner temeva invece, a ragione, che il fatto di cassarla sarebbe equivalso all'ammissione di avere commesso veramente delle mancanze antisemite. E in conformità al contratto con il regista, l'UFA non poteva tagliare senza il consenso di Käutner. La mattina del mercoledì dell'ultima settimana si decise finalmente che non si sarebbe svolto un processo a Käutner: la Procura generale di Düsseldorf non vide il motivo di avviare un'istruttoria nella causa *Schwarzer Kies*. In questa situazione, Käutner e l'UFA – che stando al comunicato ufficiale si preoccupava «del problema dei rapporti interpersonali» – vennero incontro al segretario generale del Consiglio centrale ebraico: in cambio di una dichiarazione d'integrità a favore di Käutner, si dichiararono disposti a togliere dal film il passaggio criticato. Tuttavia, all'estero il film doveva essere proiettato in versione integrale.

«Der Spiegel», n. 18, 1961

Klaus Wildenhahn

Nell'ampia produzione di Klaus Wildenhahn, la cui modestia di artigiano della televisione non cela la forza dell'artista, ogni film indica un percorso enciclopedico: fu *Germania anno zero* di Rossellini tra le visioni che lo segnarono come spettatore. Alla rassegna dei Mille occhi, preceduta da un'altra di un festival amico (NodoDocFest), ne potrebbero seguire altre ancora. Ma già ciascuno dei film apre un percorso in cui la passione del cinema s'intreccia con l'ultimo secolo di storia, con le sue catene e con la bellezza delle sue invenzioni artistiche. Si scopre nella semplicità di questo cinema, per cui il documentario non è un recinto, quanto lo unisce alla radicalità di Straub-Huillet, alla cultura di Kluge, alla sensualità di Schroeter, alla musicalità di Godard, all'ossessione del suono di Pagnol e Rousseau, al viaggio nell'immagine di Gianikian-Ricci Lucchi, trovando il faro nel cinema come scelta di vita in Dreyer. Tra i film in programma si è voluto unire il Premio alla proiezione di *Reise nach Ostende* dove pudore e trasparenza s'intrecciano, e lo specchiarsi dell'autore verso le origini materne tratta di ciò che vi è opposto: la storia di guerre e di morti di questo secolo. La bellissima voce della cantante jazz Donata Höffer legge le struggenti lettere di Gertrud Kant a Max Kaus, artista nelle trincee fiamminghe come Erich Heckel e il "Golem" Paul Wegener. E *My Melancholy Baby*, che conclude il film sulla parola *Love*, e che fu scritta da Ernie Burnett, reduce di guerra che riacquisterà la memoria riascoltandola, fu la canzone di Bing Crosby, interprete di McCarey. Il Premio Anno uno viene assegnato a Klaus Wildenhahn dalla città contigua alle trincee del Carso in cui perirono Scipio Slataper e Carlo Stuparich. Dalla città incapace di realizzare il museo di Diego de Henriquez con la forza della sua concezione. Dalla città che si rassegna alla fatalità di una via intestata al Cadorna che mise in scena il carnaio delle trincee carsiche. Il viaggio a Ostenda di Wildenhahn è arrivato a Trieste.

Associazione Anno uno
settembre 2011



L'AMORE DELLA REALTÀ: IL CORPO, LA TRACCIA E L'INFORME

di Dario Marchiori

L'omaggio che dedichiamo a Klaus Wildenhahn riprende e prolunga quello del NodoDocFest triestino di quest'anno, proponendo un percorso più atipico: da una docu-fiction di Egon Monk su un campo di concentramento per il quale fu assistente-regista agli inizi della sua carriera, fino ad un recente, affettuoso ritratto realizzato da un'amica documentarista, un film del quale Wildenhahn può essere considerato coautore. Riproponiamo inoltre il sempre necessario *Heiligabend auf St. Pauli*, l'esperienza più radicale di cinema diretto compiuta da Wildenhahn, marcata da una fortissima unità di tempo e di luogo, e mostriamo il magnifico *Zwischen 3 und 7 Uhr morgens*, il suo primo film "personale", girato anch'esso nel quartiere di St. Pauli ad Amburgo dove egli abitò a lungo. Due film notturni e alcolici che trovano una nuova declinazione, "militante", nel rarissimo e prezioso *Tor 2*, autoprodotta in Super8 nell'urgenza di filmare uno sciopero per le 35 ore, la notte di Capodanno del 1978. *Tor 2* è inoltre l'unica eccezione in una carriera di produzioni o coproduzioni televisive, e l'unico suo film girato in un formato "sub-standard" rispetto al 16mm televisivo.

Completano l'omaggio due film degli anni '80, particolarmente importanti per sottolineare l'attenzione al montaggio da parte di un cineasta che ha sempre propugnato il cinema "diretto": *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?* e *Reise nach Ostende*. Il primo,

sulla compagnia di Pina Bausch, assume oggi una triste attualità, negandosi tuttavia ad ogni tentazione agiografica per esplorare la genesi del gesto del danzatore e mostrarci il lavoro degli artisti come tale, senza idealismi né sublimazioni. *Reise nach Ostende* è uno splendido ritratto di un luogo e di un periodo (la zona di Ostenda durante la prima guerra mondiale), costruito intrecciando il passato e il presente secondo la passione storico-critica e "cartografica" di Wildenhahn. Ma il film è anche e soprattutto un viaggio a ritroso nel tempo sulle orme di sua madre, che passò gli anni della guerra a Ostenda. *Reise nach Ostende* realizza la sintesi tra la passione per la realtà, la ricerca sulle tracce del passato e l'investimento personale del regista – riportandoci alla violenza della guerra e alla durezza sanguinosa di *Ein Tag* di Egon Monk. Ovvero alla memoria di un'epoca, il nazismo, che marchiò a fuoco la generazione di Wildenhahn. Entrambi i film, seppur con metodi molto diversi, esplorano la storia non scritta della violenza quotidiana, vissuta da persone qualsiasi.

Klaus Wildenhahn è uno dei rari documentaristi ad aver affiancato prassi filmica e pensiero teorico, e anche per questo occupa un posto fondamentale nella storia del documentario nella Repubblica Federale Tedesca. Uomo di televisione capace di fare davvero "cinema", Wildenhahn ha lavorato per l'NDR di Amburgo dal 1959 al 1995, quando è andato in pensione. Con una breve interruzione, alla fine degli anni '70 (quando gira *Tor 2*), dopo le pole-



dal film *Zwischen 3 und 7 Uhr morgens*

miche provocate da una magnifica serie di film sugli operai della Volkswagen di Emden, minacciati da tagli del personale e dalla delocalizzazione della fabbrica negli Stati Uniti. Questa serie marca anche l'ultima collaborazione con Gisela Tuchtenhagen, importante regista di documentari che avremo l'onore di ospitare a Trieste. Studentessa di Wildenhahn (che dal 1968 al 1972 insegnò alla dffb di Berlino), Tuchtenhagen fu sua operatrice, collaboratrice e compagna per una decina d'anni. Wildenhahn è un autore che convoca con serena decisione e sviluppa con

costanza rivoluzionaria le potenzialità del cinema: registrazione e ripresentazione del suono e dell'immagine. La struttura forte, l'impianto razionale, l'intenzione comunicativa, la sintesi di amore per la realtà e amore per la storia – per un'altra storia, che i libri di testo non restituiscono – rendono questi film un esempio di utopia televisiva in grado di conciliare il primo e il secondo Rossellini: non è un caso che uno dei suoi film preferiti sia *Germania anno zero*. Eppure Wildenhahn radicalizza Rossellini col suo amore per il cinema diretto: se da un lato aggiunge

una dimensione più fortemente critica e politica nei suoi film, dall'altro spalanca ancor più il suo cinema all'emozione del quotidiano, all'evento incontrollato e imprevedibile, al dono del caso. In questo senso, l'insegnamento umanista del polacco Jerzy Bossak e quello del cinema diretto dell'inglese Robert Leacock (i suoi due maestri di cinema) sono per lui fondamentali. La cinepresa 16mm mantiene sempre una certa distanza dalla situazione, anche grazie alle focali lunghe; non aggredisce ma osserva, mentre il suono diretto percorre lo spazio e talvolta entra nella "scena", mantenendosi relativamente autonomo dall'immagine.

L'attenzione di Wildenhahn per la dimensione sonora spiega tra l'altro il fatto che sia diventato egli stesso il fonico dei suoi film, a cominciare da quell'inarriavabile film "musicale" che è *Heiligabend auf St. Pauli*, girato la sera di Natale del 1967 (in questo caso, collabora alla registrazione del suono il suo amico Helmut Herbst, cineasta sperimentale di Amburgo che gonfierà in 16mm *Tor 2*). Le qualità formali del cinema di Wildenhahn, la capacità di entrare in empatia con le persone al lavoro e con gli esclusi dalla Storia, l'invenzione sottile che si dispiega nelle pieghe delle inquadrature e nelle configurazioni del montaggio contribuiscono ulteriormente a conferirgli un posto importante nella storia del cinema non solo tedesco. I suoi film richiedono di andar oltre lo schermo televisivo che li trasmise con una certa riluttanza all'epoca: l'intempestività della proiezione cinematografica rivela la loro forza e riduce in frantumi l'ideologia televisiva (ed eco-

nomica) ancor oggi dominante, quella dell'attualità, dell'utilità immediata.

Ein Tag. Bericht aus einem Deutschen Konzentrationslager 1939

Regia: Egon Monk; *assistente alla regia:* Klaus Wildenhahn; *sceneggiatura:* Claus Hubalek, Gunther R. Lys, E. Monk; *fotografia:* Walter Fehdmer; *musica:* Hans Diestel; *interpreti:* Josef Fröhlich, Hartmut Reck, Hans Stadtmüller, Heinz Giese, Ernst Ronnecker, Eberhard Fechner, Josef Schaper, Ernst Jacobi, Gert Hauke, Conny Palme; *produzione:* NDR; *origine:* RFT, 1965; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 90'.

Copia 35mm da Deutsche Kinemathek (per concessione NDR).

Germania, 12 gennaio 1939, "rapporto" di una giornata qualunque: l'arrivo dei prigionieri in un campo di concentramento, la selezione, la violenza e la resistenza. Girato nell'inverno 1964-65 per la televisione di Amburgo (NDR), *Ein Tag* è una docu-fiction che mescola ricostruzione e immagini d'archivio per raccontare l'orrore quotidiano (sulla base dei ricordi di Gunter R. Lys, prigioniero politico a Sachsenhausen) e opporlo alla vita ordinaria di chi perseguitato non era, o non ancora. La sua stringente attualità viene proprio dalla capacità di spostare lo sguardo sul passato da una visione grottesca del Nazismo al "fascismo ordinario", alla "banalità del male", alla tragica complicità fra sopruso e felicità. Il film appartiene alla tendenza della "scuola di Amburgo", di stampo brechtiano. «Se non si sta atten-

ti, la situazione può diventare pericolosa», amava ripetere Egon Monk.

ZWISCHEN 3 UND 7 UHR MORGENS

Regia: Klaus Wildenhahn; *fotografia:* Karl Heinz Wulkow; *suono:* Herbert Selk; *montaggio:* Kirsten Wedemann; *produzione:* NDR; *origine:* RFT, 1964-1965; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 9'. Copia 16mm da Deutsche Kinemathek (per concessione NDR).

Girato nell'autunno 1964, un superbo saggio audiovisivo sulla solitudine e la fragilità dei sogni del signor Nessuno. Agli antipodi del modernismo delle "sinfonie delle grandi città" degli anni '20, che celebravano il dinamismo frenetico della modernità e la danza geometrica delle sue luci notturne, Wildenhahn filma la parte d'ombra della città moderna: St. Pauli, il quartiere a luci rosse di Amburgo, "fra le tre e le sette di mattina". La trama sonora crea una composizione sperimentale, il montaggio parallelo disegna un ritmo emotivo che concilia la tradizione del documentario polacco e la passione per il cinema diretto statunitense. Alla fine del film, il sole torna a brillare, la musica cambia, la metropolitana trascina i corpi stanchi verso il lavoro. Dopo una notte di disperata vitalità, ricomincia l'alienazione.

HEILIGABEND AUF ST. PAULI

Regia: Klaus Wildenhahn; *fotografia:* Hans-Joachim Theuerkauf; *suono:* Helmut Herbst, K. Wildenhahn; *montaggio:* Gisela Quicker; *collaboratori:* Fritz



dal film *Heiligabend auf St. Pauli*

Schult, Marie-Louise Schult; *produzione:* NDR; *origine:* RFT, 1967-68; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 49'. Copia 16mm da Deutsche Kinemathek (per concessione NDR).

Notte di Natale in un bar di St. Pauli, quartiere a luci rosse di Amburgo, tra le sei di sera e le quattro di mattina. Wildenhahn filma coi metodi del cinema diretto gli esclusi di una festa obbligata: prostitute e camionisti, clienti abituali e occasionali, un allenatore, un pugile amatore... alla ricerca disperata di un attimo di felicità, di tenerezza, di sesso. Ovvero: un inno all'alcool come solo mezzo di sopravvivenza, e alle comunità effimere create dal nostro bisogno di non sentirsi soli. In questo capolavoro sconosciuto che ricorda fra l'altro il cinema di Cassavetes, l'imprevisto si trasforma in splendida coincidenza, la gamma di tonalità delle immagini e dei suoni compone uno spartito indimenticabile, spalancato sull'abisso dell'Informe.

TOR 2

Regia, suono: Klaus Wildenhahn; *soggetto:* da un'idea di Jutta Uhl e K. Wildenhahn; *fotografia (col):* Rainer Komers, Christoph Hübner; *inserti fotografici (b/n):* J. Uhl, Gabriele Voss; *montaggio:* J. Uhl; *gonfiaggio in 16mm:* Helmut Herbst; *produzione:* K. Wildenhahn; *origine:* RFT [1978-]1979; *formato:* Super-8mm (gonfiato in 16mm), col e b/n; *durata:* 32'.
Copia 16mm da Deutsche Kinemathek (per concessione Klaus Wildenhahn).

Capodanno 1978, dalle otto di sera alle sette di mattino con gli operai della Mannesmann in sciopero per ottenere le 35 ore, al Cancellò n. 2 della fabbrica di Duisburg. *Tor 2* disegna il ritratto vivido e sempre necessario di una comunità di lavoratori che festeggiano la felicità di stare assieme, impegnati in una lotta comune. Anche se l'indomani sarà meno lieto, e l'arma sottile e affilata del compromesso ristabilirà l'ordine. Autoprodotto in Super8, «un film emotivo. Sentimenti e pensieri di una notte glaciale» (K.W.).

WAS TUN PINA BAUSCH UND IHRE TÄNZER IN WUPPERTAL?

Regia, idea, voce off, suono: Klaus Wildenhahn; *fotografia:* Wolfgang Jost; *montaggio:* Petra Arciszewski; *collaboratrice:* Jutta Uhl; *produzione:* NDR/WDR; *origine:* RFT, 1982; *formato:* 16mm, col; *durata:* 120'.
Copia BetaSP (da 16mm) da Deutsche Kinemathek (per concessione Tanztheater Wuppertal Pina Bausch).

Pina Bausch e il suo Tanztheater Wuppertal al lavoro. Il principio del montaggio di materiali spontanei ed eterogenei praticato dalla coreografa si ritrova nella costruzione del film, laddove Wildenhahn non si limita all'osservazione propria del cinema diretto, ma instaura una costellazione di frammenti, mettendo ad esempio in parallelo il lavoro dei danzatori e quello di un'operaia invalida alla catena di montaggio. L'amore per il dettaglio e per l'esperienza quotidiana della Bausch si travasa e si amplifica nel film di Wildenhahn, che ci restituisce il ritratto polimorfo di una cittadina tedesca all'inizio degli anni '80.

REISE NACH OSTENDE

Regia, voce off, suono: Klaus Wildenhahn; *fotografia:* Wolfgang Jost; *produzione:* NDR/WDR; *origine:* Belgio/RFT, 1989; *formato:* 16mm, col; *durata:* 126'.
Copia 16mm da Deutsche Kinemathek (per concessione NDR).

dal film *Reise nach Ostende*



«Ostenda: capolinea di un viaggio personale»: Wildenhahn stesso ci offre la chiave di lettura di questo film dedicato all'orrore della prima guerra mondiale in Belgio, e alla cancellazione delle tracce del passato nella realtà contemporanea (il film è girato nel 1989). Perché sua madre accorse ad Ostenda come infermiera volontaria, per soccorrere i feriti tedeschi, gli invasori del Belgio, e vi scopri la necessità incrollabile del pacifismo. Wildenhahn mantiene segrete le implicazioni personali, e costruisce un magnifico film-saggio di storia «a contropelo» della Germania. «Un film turistico, storico e documentario» (K.W.).

KLAUS WILDENHAHN — DIRECT! PUBLIC AND PRIVATE

Regia, suono: Quinka F. Stoehr; *fotografia:* Stefan Grandinetti, Volker Tittel, Q.F. Stoehr; *montaggio:* Margot Neubert-Maric; *collaborazione:* Rainer Komers; *interventi:* Klaus Wildenhahn, Horst Rothenstein, Arnold e Grete Saatorf, Peter Adena, Egon Netenjakob, Gisela Tuchtenhagen; *produzione:* StoehrMedien/ZDF/3sat/NDR/Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein GmbH/Filmstiftung Nordrhein-Westfalen; *origine:* Germania, 2010; *formato:* video, col; *durata:* 84'.
Copia DigiBeta da autrice.

Dopo il magnifico *Ein Film für Bossak und Leacock* (1983-1984), nel quale Wildenhahn incontrava i due grandi documentaristi per parlare del cinema e della vita, è lui stesso a lasciarsi ritrarre da un'amica, la regista Quinka Stoehr. La



dal film *Direct! Public and Private*

difesa del cinema diretto non è soltanto nelle parole, nei racconti, nelle conferenze e negli spezzoni di film di Wildenhahn, ma trascolora la forma del film, grazie alla complicità giocosa che s'instaura fra i due e agli incontri con gli amici di Wildenhahn, che decentrano il «ritratto», gli conferiscono una corralità emotiva e aprono il cinema diretto allo spessore della memoria.

FUORI CAMPO

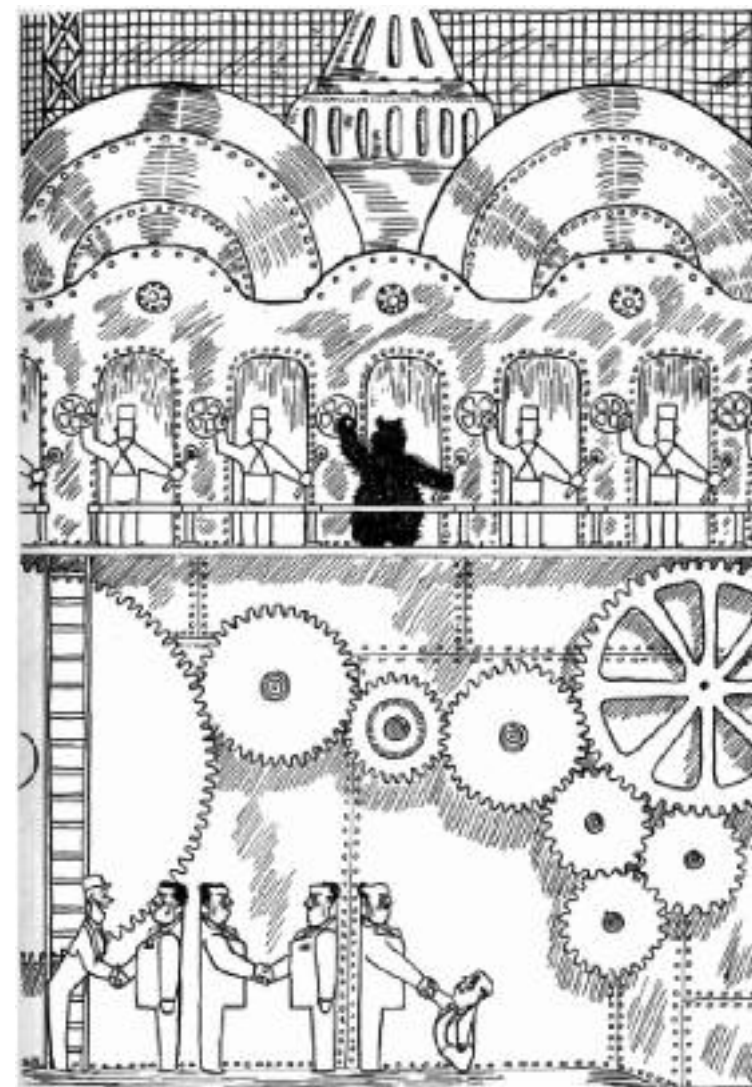
L'avventura della collezione, II. Viaggio a Trieste

Centro internazionale abolizione guerre e per la fratellanza universale e per l'abolizione del male e della morte dal passato e dal futuro, a mezzo dell'invenzione del tempo quale conseguenza dello svincolamento dallo spazio-tempo di Diego de Henriquez, progetto non realizzato di un museo fatto della materia del cinema. Incontro testimoniale, con la partecipazione dello storico della collezione Guido Botteri

Reise nach Ostende di Wildenhahn, ritorno sui luoghi della prima guerra mondiale nelle Fiandre, percorse dal ricordo del primo romanzo di Simenon, dalle memorie di Paul Wegener interprete del *Golem* e da un canto corale di quella *We'll Meet Again* che si ascolta alla fine di *Dr. Strangelove* di Kubrick, e prima di tutto da una ricerca dei luoghi materni, questo capolavoro del regista cui assegnamo il Premio Anno uno, esigeva che tornassimo ad occuparci della colpevolmente abbandonata collezione di Diego de Henriquez. Certo, i Civici musei cittadini se ne stanno occupando con acribia, catalogando oggetti e prospettando siti cui destinarli, ma basta leggere il nome che il creatore voleva dare al museo per rendersi conto della tragica sproporzione tra quanto si sta facendo e la lucida follia del progetto. Inoltre ci si dimentica che per Henriquez il cinema, arte della pelle/pellicola per dirla con Bazin, era non solo "strumento di documentazione" (così come a Wildenhahn mal si acconcia il brutto termine di "documentarista") ma luogo essenziale di svelamento della verità documentata. Non solo perché i numerosi documenti cinematografici della sua collezione, oggi abbandonati nell'inerte deposito all'Istituto LUCE a Roma, erano parte essenziale di essa e non dovrebbero migrare da quello che può diventare un museo fondato su un *genius loci* triestino (come lo è Monte Verità ad Ascona). Ma anche perché troppo spesso si dimentica la passione da cinefilo selvaggio con cui Henriquez (come Joyce, Saba, Bazlen...) andava al cinema. Guido Botteri, nel pregevole saggio pubblicato in «Archeografo

Triestino», *Trieste 1941-1945 nei diari di Diego de Henriquez* (anche in estratto da Serie IV - 2010 - Volume LXX/2), rivela episodi esemplari di quella passione: come quello di Henriquez che, nel suo rifiuto di cancellare le memorie in ogni forma e di qualsiasi segno (perché l'unico pericolo nel riferirsi a qualsiasi ideologia è di non volerne vedere i segni), segnalò in *Una piccola moglie* di Giorgio Bianchi (autore dei Mille occhi, e suo film oggi invisibile) alcuni fotogrammi in cui sullo sfondo di una parete l'immagine di Vittorio Emanuele III risultava cancellata da una censura sulla superficie pellicolare. E poi, non si può dimenticare l'intensa attività di fotografo di Henriquez rispetto agli eventi storici: senza nessuna ricerca di sintesi simboliche alla Capa ma ritenendo che ogni scatto avrebbe fermato il passaggio all'oblio. Né va dimenticata la sua inventiva da caricaturista che si ritraeva in un'immagine tra Karl Valentin e il Kaiser; o i suoi molteplici disegni "osceni" d'intensa ossessione scatologica verso il corpo femminile. Di fronte a tutta questa complessità del progetto henriqueziano, unico al mondo, volerlo risolvere in un museo di memorabilia belliche è un atto di revisionismo forse inconsapevole ma che rivela l'irresponsabilità di una politica incapace di pensare. (s.g.g.)

La gaia scienza. Lecture di visioni, II.



Durante il festival si terranno alcuni incontri intitolati **La gaia scienza. Letture di visioni II.** alle ore 11.00 presso la Stazione Rogers. Qui di seguito il programma:

lunedì 19 settembre

A NORDEST DEL CINEMA, I., incontro con Comunicarte (Massimiliano Schiozzi), e presentazione volumi e progetti su Jole Silvani (a cura di Guido Botteri), Ivo Andrić (a cura di Mila Lazić), dive jugoslave nel cinema italiano (a cura di Luciano Panella); incontro con Maurizio Radacich, e presentazione volume su Lia Franca (Edizioni Italo Svevo), con testimonianza di Gianna Penso; incontro con Marina Silvestri su progetti riguardanti Silvio Benco critico cinematografico e Anna Gruber cineasta.

martedì 20 settembre

RICERCHE RIVELATRICI SUL CINEMA ITALIANO, I., incontro con Enrico Lancia, e presentazione volume sul doppiaggio nel cinema italiano (Bulzoni Editore)

CINEMA CHE NON È CINEMA, presentazione di Simone Starace dell'edizione italiana di *The Bear That Wasn't (L'orso che non lo era*, Donzelli Editore) di Frank Tashlin

mercoledì 21 settembre

IL CINEMA DI PASQUALE SQUITIERI, incontro con il regista, con la partecipazione di Domenico Monetti, e presentazione del volume da lui curato sul regista (Guida Editori)

giovedì 22 settembre

RICERCHE RIVELATRICI SUL CINEMA ITALIANO, II., incontro con Antonella Ottai, e presentazione volume sulla commedia ungherese nel cinema (Bulzoni Editore); incontro con Alessandra Cori, e presentazione volume su Romolo Marcellini (Le Mani Editore)

venerdì 23 settembre

A NORDEST DEL CINEMA, II., incontro con Carlo Gaberscek, e presentazione saggi su set giuliani, friulani, istro-dalmati e balcanici in «Segnâi di lûs» (Edizioni CEC Udine), rivista diretta da Fabiano Rosso, e in altre pubblicazioni del Friuli Venezia Giulia

Sommario

6	Saluti istituzionali Elio De Anna Assessore alla Cultura - Regione Friuli Venezia Giulia	57	Viaggio in Italia 45/48. Lo sbaglio di essere vivo, ovvero Gli ebrei nella realtà e fuori della realtà (Dedicato ai cineasti italiani Emanuele Caracciolo, Kurt Gerron, Max Neufeld, Aldo De Benedetti, e al cinema fuori del tempo)
7	Maria Teresa Bassa Poropat Presidente e Assessore alla Cultura - Provincia di Trieste	61	Fuori campo: Set parallelo
8	Andrea Mariani Assessore alla Cultura - Comune di Trieste	64	Fuori campo
9	<i>Brama di vivere</i> (<i>Lust for Life</i>) di Sergio Grmek Germani	65	Fuori campo
21	Matjaž Klopčič, fiori d'autunno / cvetje v jeseni	67	Fuori campo: Produzione parallela
25	Corrieri diplomatici del cinema, I. Ivo Andric , a cura di Mila Lazić	70	Convergenze parallele: Un epilogo
28	Fuori campo: <i>Tri slike iz života Vuka Karadžića</i> progetto non realizzato per il cinema di Ivo Andrić	71	Fuori campo: Film parallelo
29	Stati generali del cinema italiano, I.	73	Standard & Poor. La rivoluzione industriale, ovvero La penisola del desiderio (Moody's Movie. Cinema ed economia: due finzioni allo specchio, II.)
30	Jean-Claude Rousseau nell'Italia senza festival	74	Fuori campo: <i>La rivoluzione industriale e Karl Marx (Lavorare per l'umanità)</i> progetti non realizzati di Roberto Rossellini
31	Fuori campo: Fuori orario: notte televisiva a cura di Roberto Turigliatto	89	Isole dai mille occhi. Réunion des amours, II.
32	Giullari di Dio (Profeti e messia nascosti del cinema italiano, I.)	93	Marc Scialom, lontano da Biserta nella terra di Dante , a cura di Nomadica
41	Fuori campo: <i>San Francesco</i> progetti non realizzati scritti da Vittorio Cottafavi e Alberto Savinio per Augusto Genina	95	Nel mezzo del cammin di nostra vita, I. Cinema italiano dall'inferno al paradiso
43	Convergenze parallele: Stati generali del cinema italiano, II.	96	Fuori campo
45	Vent'anni dopo. Cottafavi nel nome di Dumas padre e figlio	99	Politica dei critici. Jean-Claude Biette, I. , a cura di Jackie Raynal
49	Fuori campo: Set parallelo	101	Donne allo (nello) specchio, I. Riflessi croati , a cura di Branka Benčić
53	L'avventura della collezione, I. Film italiani mai visti dal Fondo Katholische Filmwerk Filmothek acquisito da Daniela Bartoli alla Cineteca del Friuli	104	Convergenze parallele: Corpi nel paesaggio
56	Fuori campo: Set paralleli	105	Germania anno zero. Viaggio nel cinema della Repubblica Federale Tedesca, II. Germany Noir , a cura di Olaf Möller
	Convergenze parallele: Uno per tutti, tre per mille	113	Premio Anno uno, VIII. Klaus Wildenhahn , a cura di Dario Marchiori
		121	Fuori campo: L'avventura della collezione, II. Viaggio a Trieste
		123	La gaia scienza. Letture di visioni II.

L'Associazione Anno uno
dà appuntamento per la
XI edizione di

I mille occhi
festival internazionale del cinema e delle arti